

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

يونيو ١٩٩٩
العدد ١٦٦

مختارات من "نبى" جبران خليل جبران / الصعاليك : استهلاك الإنسان و إنسان
الإستهلاك / يوسف شاهين "آخر" مكرر / رزق الله و السيوى و نجيب : الواحة
و الوجوه / فاروق خلف شاعر أهمله النقاد و الشعراء

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى / يونيه ١٩٩٩

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيي الدين اللباد

لوحة الغلاف :
عمل جماعى لأطفال دمياط
(إصدار هيئة قصور الثقافة)

الرسوم الداخلية :
للفنان الشاب : أشرف إبراهيم

رسوم الديوان الصغير :
بريشة جبران فى «النبى».

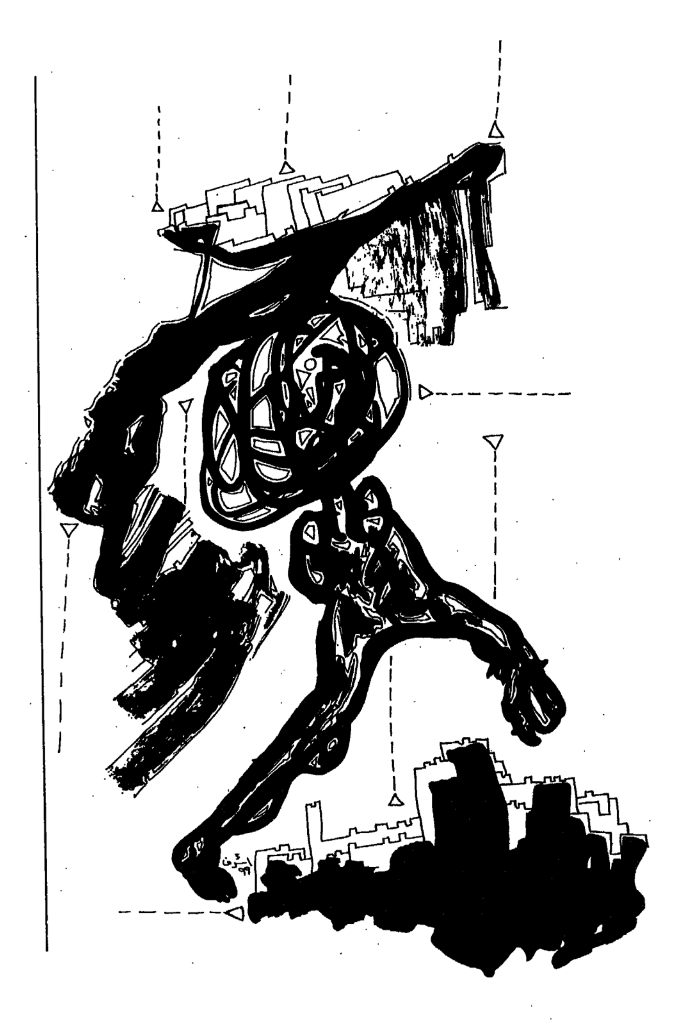
أعمال الصف مؤسسة الأهالى: نسرين سعيد

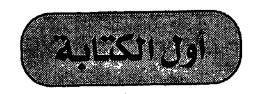
التوضيب الفنى والطبع شركة الأمل للطباعة والنشر

المراسلات : مجلة أدب ونقد /١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٨/٢٩/ ٥٧٩١٦٢٧ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

المحتويات





أول الكتابة

طلبت من الزميل الكاتب الفلسطيني «أنطوان شلحت» أن يكتب لنا من حيفا حيث يقيم مقالا تفصيليا أو بالأحرى دراسة عن المؤرخين الجدد في إسرائيل الذين تعود بدايات عملهم إلى سنوات الانتفاضة الشعبية الفلسطينية التي اصطلحنا على تسميتها بانتفاضة الحجارة لأنها تميزت بالمشاركة الواسعة للأطفال والصبية فيها بإلقاء الحجارة على جنود الاحتلال.

وكان أنطوان في الدراسة التي أعدها لنا عن الانتفاضة وثقافة الآخر والمنشور جزؤها الثاني في عددنا هذا قد أشار إشارات عابرة إلى الدور الذي لعبته الانتفاضة في ولادة هذه الموجة الجديدة من الكتابة التاريخية وذلك طبعا قبل أن تتكاتف عوامل كثيرة لاخمادها منها المحلي الذي يخص علاقات الفصائل الفلسطينية ببعضها البعض، ومنها الاقليمي الذي تمثل بشكل أساسي في مأساة غزو العراق للكويت . واندلاع حرب الخليج الثانية، ومنها العالمي الذي تجسد في بدايات تصدع المعسكر الاشتراكي ثم انهياره ودخول العرب جميعا إلى مؤتمر مدريد..

ورغم إخماد الانتفاضة التي كانت أيضا أساسا لقبول المؤسسة الحاكمة في إسرائيل بالتفاوض مع منظمة التحرير الفلسطينية ، أقول رغم هذا الاخماد القسري فقد واصلت مدرسة المؤرخين الجدد في إسرائيل تطورها وبناء رؤاها في كشف الحقائق المسكوت عنها من تاريخ نشأة إسرائيل، ولم يتردد بعض هؤلاء المؤرخين في القول بأنها كانت نشأة دامية وعلى حساب شعب آخر. وإن لم يشكل هذا البعض أغلبية فإنه يعبر عن روح جديدة تولد في أوساط الاسرائيليين تجسدت في اعتراف نصفهم في استفتاء بأن قيام الدولة الفلسطينية هو ضرورة ،بينما قال النصف الآخر إنه من الأفضل طرد الفلسطينيين.. والحقائق التي تحكم الفريقين رغم تباينهما هي واحدة وأساسها جميعا هو هذا الحضور الشعبي الفلسطيني الذي منحته الانتفاضة -رغم إخمادها- قبسا من روحها العبقرية ،

وفرضت قضية فلسطين على العالم كله بل ودخل تعبير الانتفاضة بالعربية إلى القاموس السياسى الكفاحى الخلاق للإنسانية ككل يقول إنطوان إنه :« يمكن الاستطراد أكثر فأكثر فى متابعة البراهين على الرؤية المغايرة واللغة الجديدة فى كتابة الأدب والتاريخ السياسى .وتستلزم هذه المتابعة معالجة أخرى (وهو ما طلبته فعلا من الصديق) . لكن الأمر الأكيد أن هذا الأمر يعكس- حقيقة- تحولا نوعيا فى الكتابة الإسرائيلية وهو تحول نوعى لم يأت صدفة، ولا جاء مفاجئا، بل إنه أحد تجليات مظاهر استخلاص الضوء من براثن العتمة التى دججتها الانتفاضة..».

أريد أن أستخلص من هذا الدرس أن العرب لابد أن يقاوموا ليعتدل الميزان المختل بينهم وبين عدوهم التاريخى وليس هناك طريق آخر لتأمين حقوقنا المشروعة وتحرير أراضينا بدلا من الانتظار العاجز لنتائج الانتخابات الاسرائيلية كما حدث فى الأسابيع الأخيرة.

ويحظى الشعر فى عددنا هذا نصا ودرسا بمكانة كبيرة ومساحة تفوق كل المواد الأخرى إذ ننشر أيضا الجزء الثانى من دراسة د. محمد عبد المطلب عن تطور تجربة « محمود درويش» ،وهى دراسة أتمنى أن تكون موضوعا لنقاش ومحاورات ممتدة ، فنحن أمام واحد من كبار شعراء العربية لا فى عصرنا وإنما فى كل عصورها حتى الآن، وأمام ناقد يعتمد المنهج الاحصائى ويسعى فى هذه الدراسة لتجاوزه قليلا ،وفى ظنى أن مثل هذه المناهج الجزئية غالبا ما تؤدى لافقار النص وتضييق آفاقه والوقوف عند تخوم غناه اللانهائى خاصة إذا كنا أمام طاقة شعرية كبيرة مثل« محمود درويش».

وإذا كان الدكتور عبد المطلب يبتعد عن الاحصاء فإنه لا يتخلص تماما من الثنائية التى تشده من حيث أتى، فهو يرى « أن الحدود المعرفية للحالة » -على مستوى الادراك النظرى أو الاجراء التطبيقى تكاد تلغى مجموع القبليات التى تفرضها التجربة ،لأن « الحالة » مكون داخلى يولد رؤية خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع والابداع يسعى للدخول فى هذه « الحالة » ،عندما يخلص لباطنه، ويتخلص من كثافة الواقع المعيشى».

وكما يبدو فإن الناقد هنا يتحدث عن العملية الإبداعية ،وعملية إنتاج الشعرية من

موقع مثالى ذاتى إذ يتضخم الجانب الباطنى كأنه مقطوع الصلة كلية «بكثافة الواقع المعيشى»، ونصبح كأننا أمام جدل سلبى يفقد فيه النفى طابعه الديالكتيكى ليغدو مطلقا ،ولا تدخل مكوناته العنصر المنفى، فى المعطى الجديد الذى يتخلق من تفاعل بين الأشياء والعمليات المادية أى فى الواقع المعيشى وبين أحاسيس الإنسان ومشاعره وباطنه العميق ، وإذا كانت المادية الديالكتيكية التاريخية ترى أن الأشياء والعمليات والواقع الخارجى هى الأساس الذى يكون المشاعر والأحاسيس والصور التى تنطبع فى العقل الإنسانى فإنها لا تقلل أبدا من شأن الأحاسيس والانفعالات أو تنفيها خاصة فى سياق إنتاج الشعرية ،وهى مدخل آخر للتعرف على الطاقة الشعرية وإضاءة قسماتها يربط بينها بطريقة أكثر تركيبا وبين كثافة الواقع وتعدد مستوياته وعمقه اللانهائى وعلى كل حال أتمنى أن يهتم النقاد والشعراء بهذه القضية والدراسة ونحن ننتظر مداخلاتهم.

ويقدم لنا الدكتور «محمد بريرى» قراءة ممتعة فى شعر صعاليك «هذيل» وهى قبيلة من الصعاليك قال عنها الأصمعى «إذا فات الهذلى أن يكون شاعرا أو ساعيا أو راميا فلا خير فيه».

ولشعر «هذيل» الذى كتب بعد الاسلام نسب عريق فى جاهليتهم ،ولايدين هؤلاء الشعراء المتمردون الاستمتاع بالحياة بل الحياة الناعمة ، إلا حين يفضى الاستغراق فى متعة الاستهلاك إلى فقدان الحرية وهو ما سماه الباحث باستهلاك الإنسان وينقل لنا قول «إيريك فروم» «إن من تعاليم ماركس أن الترف لا يقل رذيلة عن الفقر ، وأن الهدف من الحياة هو مزيد من تحقيق كينونتناوليس الاستزادة من ملكيتنا».

وفى عدد قادم سوف يعد لنا «بريرى» ديوانا صغيرا من شعر الصعاليك لندخل إلى عالمهم الشاسع ونتعرف على أسس تمردهم ومنطلقاته وعلى رؤيتهم للعالم.

أما الشاعر فاروق خلف فلا أذكر إن كنا نشرنا له فى السابق أم لا هو الذى يقيم فى طنطا ويرعى الحركة الأدبية فيها.

وها نحن ننشر له قصيدة طويلة ستكون مفتتحا لتعاون يمتد بيننا ،وفى «نداءاته الأولى والاستجابات الأخيرة» روح تمرد واحتجاج وغضب فلعل هذا الواقع الكالح يهبنا احتمالا آخر، وفى قراءات كل من د. محمود الحسينى وفوزى شلبى لشعر فاروق خلف

إضاءات تفتح لنا آفاق عالمه وتدعونا لقراءته مجددا.

ومن كتاب النبى« لجبران» اخترنا لكم ديوانا صغيرا نعيد به معا قراءة هذا النص الجميل الذى دخل فى التراث العالمى المعاصر كأحد كلاسيكياته الكبيرة ويقرأه العالم الآن فى عدة لغات ،ومن أسف أن هذا الكتاب الذى هو واحد من مفاخر ثقافتنا قد تعرض لعملية قرصنة فى بلادنا حين امتدت أيدى المصادرة إليه من رفوف مكتبة الجامعة الأمريكية ، إذ حرض المهووسون الجهلاء ضده . واستجاب للتحريض المذعورون الغافلون باسم الدفاع عن الدين، وربما دون أن يعتنوا حتى بقراءة هذا الكتاب الصغير العميق الذى هو الصورة المكتملة «لجبران» كما يقول الدكتور ثروت عكاشه الذى نقل الكتاب من الانجليزية لعربية جميلة ذات شاعرية كثيفة وطاقات إيحائية خلابة ،جديرة بالنص الأصلى ويقول لنا فى مقدمته« بل إن الوجود عند جبران ليمتد إلي أعمق من مفهومه فهو قائم بذاته ، بصرف النظر عن صوره، والأرواح عنده تتناسخ ،وفكره الموت عنده تعنى الانتقال لا العدم على أن وحدة الوجود عند«جبران» ،لا تعوق نمو الشخصية الفردية، ولا تحول بينها وبين الحركة الحرة المستقلة ذات الطابع الخاص.

وفى حديثه عن الزواج تحليل بارع لوحدة الوجود ،واستقلال الشخصية الفردية والمحافظة على ما لها من ميزات وفى الكتاب كله دعوة شاعرية بديعة إلى العمق فى النظر إلى الأشياء..

إن المؤلف لم يكن يفرق بين دين ودين ،وإنما الدين كله نابع من أصل واحد، متجه إلى هدف واحد.

ان آمنه العلوية تلخص هذا كله عندما يرد على لسانها فيما تناقش مسيحيا فى أصول الدين «قل لا إله إلا الله، ولا شئ إلا الله وكن مسيحيا».

الأديان تلتقى كلها عند جبران ، مفهوم واحد، وعقيدة واحدة، أساسها الحب وصدق البصيرة فى تبين أسرار الوجود».

انتهى الاقتباس من مقدمة الدكتور ثروت عكاشه التى كتبها بعذوبة ومحبة تليقان بهذا الكتاب الفريد فى تراثنا.

وينقد «كمال رمزى» فيلم «الآخر» ليوسف شاهين الذى يرى محاكاة -فى بعض أجزائه- لأفلامه السابقة، وأبطال «الآخر» من ذلك النوع القلق ، المتمرد ،المتصادم الذى يتأجج بالطموحات والرغبات والذى إن أراد فعلا لا تهمه عواقب الأمور».

ومع ذلك فإن الفيلم فى محصلته الأخيرة «مضطرب المستويات مشوش الرؤية..».

وهو شئ يؤسف له من مخرج كبير..

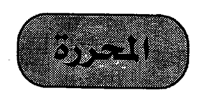
أما نقد المسرح فى عددنا هذا فهو كتابة شعرية رفيعة قدمتها لنا «مايسة زكى» التى صنعت نوعا من كولاج بين عدد من العروض والنصوص «ليوسف إدريس» وعنه وهو الفنان اليقظ صاحب الطاقة الهائلة والمقدرة الفذة على التقاط الحركة الخفية فى الواقع الإنسانى وفى داخل الشخصيات وحقا «ما أكثر ما نعمى عن رؤية الناس لمجرد أنهم عميان».

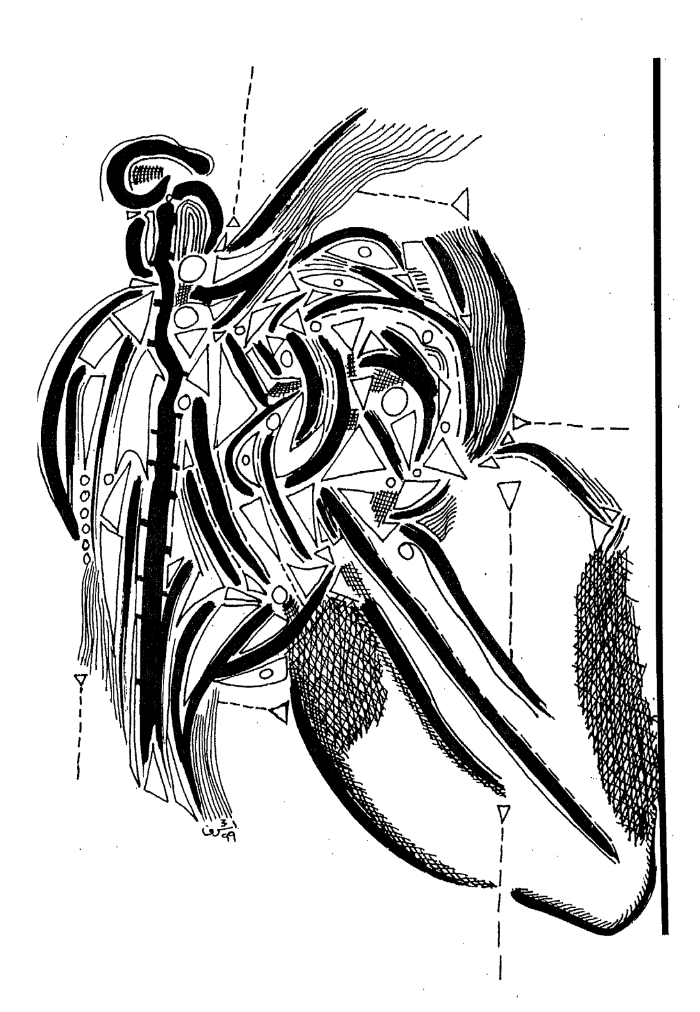
***

وأخيرا رحل الشاعر «مجدى الجابرى» عن عالمنا فى ريعان شباب بعد أن فتك به السرطان ،وقبل سنوات كان «وائل رجب» قد لقى نفس المصير ليكون علينا أن نودع بعض مواهبنا الفريدة قبل أن يكتمل عطاؤها تاركين فى القلوب جروحا لا تندمل وألما لا يهدأ..

ونظل نتساءل وقد عصف بنا نوع من يأس أمام الموت المبكر.. متى تتوصل البشرية لاكتشاف علاج لهذا المرض، وهل يا ترى نحتاج إلى بعض من مليارات تبددها الأمبريالية فى حروبها ضد الشعوب لننفقها على البحث عن دواء ناجع، وحتى يأتى هذا اليوم فإننا لن ننسى أبدا كل هؤلاء المبدعين الجميلين الذين أحببناهم وفتك بهم المرض اللعين ..

فوداعا مجدى الجابرى .. وداعا..





د. محمد بـريرى

اســـتهـــلاك الإنســـان

إنـــسان الاســـتهلاك

(قراءة فى شعر صعاليك هذيل)

دراسة

يفتتح امرؤ القيس إحدى قصائده قائلا:

أرانا موضعين لأمر غيب ونُسْحر بالطّعام وبالشّراب

عصـــافيرُ وذبّانٌ ودودٌ وأجـرأ من مجلّحـة الذّئــاب .(١)

أى إننا نمضى فى حياتنا إلى أمر مجهول ، أمر مغّيب عنا، لكننا لا ندرك هذه الحقيقة لأننا مسحورون بالطعام وبالشراب ، أى إننا مسحورون بما يمكن أن نسميه بلغتنا المعاصرة بالاستهلاك. يصرفنا سحر الاستهلاك . أو فتنته عما ينبغى أن نوليه اهتمامنا ، يصرفنا عن تدّبر أمر مصيرنا . يزّيف الاستهلاك فى كلام امرئ القيس ،وعينا فننصرف إلى ما ينبغى أن يكون هامشياً فى وجودنا الإنسانى (الطعام والشراب) غاضين البصر عما ينبغى أن يكون جوهرياً ، وهو المصير الذى نصير إليه ، جاهلين إياه .حين ينحصر وجود الإنسان فى الاستهلاك فإنه يفقد وجوده من حيث هو إنسان ، فيصبح فى حقارته وتفاهة وجوده أقرب إلى العصافير والدود والذباب، ويصبح فى شرّة أقرب إلى الذئاب المجلّحة، أى الماضية فى شرها دون تردّد يحيل الاستهلاك البشر إلى كائنات مغتربة عن وجودها الإنسانى. وقد عمّق امرؤ القيس الاحساس باغتراب الإنسان عن وجوده حين راح يوالى بين العصافير والذباب والدود والذئاب ناعتاً بها جميعا حال

الإنسان المستغرق في الاستهلاك ، الذي شغله وجوده العضوي الفيزيقي عن وجوده الإنساني ،فتساوى بذلك مع الذباب والدود.

إن فكرة تحوّل البشر إلي حيوانات استهلاكية التي أوحى بها امرؤ القيس ببراعة في هذين البيتين ،هذه الفكرة تعدّ مدخلا مناسبا لقراءة جانب من شعر صعاليك هذيل .وقبل تقديم هذه القراءة يحسن بنا أن نلم إلماماً سريعا بمعنى الصعلكة . يقول شوقي ضيف «الصعلوك في اللغة الفقير الذي لا يملك من المال ما يعينه على أعباء الحياة، ولم تقف هذه اللفظة في الجاهلية عند دلالتها اللغوية الخالصة ،فقد أخذت تدل على من يتجردون للغارات وقطع الطرق. ويمكن أن نميز فيهم ثلاث مجموعات: مجموعة من الخلعاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائرهم .. ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ، ممن نبذهم آباؤهم.. ومجموعة ثالثة.. احترفت الصعلكة احترافا ،وحينئذ قد تكون أفراداً .. وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتي هذيل وفهم»(٢).

يتضح من كلام شوقي ضيف أن الصعلكة ترتبط بمعنى النبذ والتهميش لكون الصعاليك خارجين علي نظام القيم السائد، أو لكونهم من السود أو الفقراء أو كليهما . لكن اللافت للنظر أن أفراداً اختاروا الصعلكة اختياراً ،كما اختارته قبائل بعينها ،مثل قبيلة هذيل .وهو اختيار وجودي فني يكشف عنه شعر الصعاليك الذي يتميز بميزات محددة نابعة من اختيارهم حياة التمرّد والعيش على حافة الخطر . فالصعلوك ،من هذا الوجه ، يعد أحد نماذج اللامنتمي.

لكن ما ينبغي الالتفات إليه في هذا السياق أن التمرّد قد يكون اختياراً فنياً لدى بعض الشعراء، حتى وإن لم يكونوا فقراء أو منبوذين مطاردين، وحتى إن لم يعيشوا عيشة الصعاليك . إن القارئ لشعر طرفة بن العبد وامرئ القيس يلاحظ عندهما في بعض المواضع نزوعاً وجوديا يشبه نزوع الصعاليك ، رغم أنهما لم يكونا صعلوكين بالمعنى الاصطلاحي. بل إن شخصية أبي الفتح في مقامات بديع الزمان الهمذاني يمكن النظر إليها بوصفها صياغة جديدة للصعلكة تناسب العصر العباسي الذي كتب فيه بديع الزمان مقاماته. أبو الفتح في هذه المقامات هو الصيغة السردية الكتابية للصعلكة في مقابل الصياغة الشفافية الشعرية الأقدم عهداً.

ولعل التشابهات الفنية بين شعر امرئ القيس وشعر الصعاليك هى التى حدت بالقدماء إلى وصفه فى حياته اللاهية وصفا يقرّب سلوكه من سلوك الصعاليك رغم انه كان ابن ملك من ملوك كندة «من ذلك ما رواه هشام الكلبى إذ يزعم ان أباه طرده .. فكان يسير فى أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذ القبائل(٣). فامرؤ القيس مطرود ، شأنه شأن الصعاليك .وحين طرد فإنه صاحب شذاذ القبائل ،بكل ما تعنيه كلمة شذاذ من خروج على منظومة القيم السائدة .لذا لم يكن غريبا أن يقول امرؤ القيس بيتيه اللذين بدأنا بهما . إن هذين البيتين بما تحملانه من معنى الإدانة للوضع المشين حين يتحول البشر إلى كائنات استهلاكية ، مما يرد هم إلى وضعهم الحيوانى الأول ، هذه الإدانة لسحر الاستهلاك تمثل دلالة محورية في شعر الصعاليك.

وسوف أعرض فيما يلى بعض مظاهر التعبير عن هذه الدلالة وما قد يتفرّع عنها عند شعراء هذيل ، وهى قبيلة من الصعاليك قال عنها الأصمعى «إذا فاتك الهذلى أن يكون شاعرا أو ساعيا أو راميا فلا خير فيه (٤) ، أى لابد للهذلى الحقيقى أن يكون شاعراً أو صعلوكا يعدو عدواً سريعا ويرمى بالسهام، وإلا ما استحق أن يكون من هذيل.

يذكر«الأعلم» ، أحد صعاليك هذه القبيلة ،فى قصيدة(٥) له قصة احدى المطاردات التى كان يتعرض لها ،فيصف فزعه وفزع أصحابه حين تكاثر عليهم الأعداء ،وجدّوا فى طلبهم ،وكيف أن هواجس الموت وما بعد الموت أخذت تحيط به فاستمر في عدوه السريع إلى أن نجا بنفسه بعد صراع ، لا مع الأعداء بوصفهم أفراداً من البشر، بل مع الموت نفسه متمثلا فى رموزه المشهورة فى الشعر العربى، من مثل الضباع والجوارح والذئاب والثعالب التى تتعيش على جيف القتلى ،وكأن حياة هذه الكائنات تقوم على الموت ،فغذاؤها هو مادة الحياة:

وخشيت وقع ضريبة قد جُـرِّبت كل التجارب

فأكون صيدهم بها للذئب والضبع السواغب

جزراً وللطير المَربة والذئاب وللثعالب(٦)

وفى هذه اللحظة التى تتراقص فيها أشباح الموت فى مخيّلة الشاعر يتذكر أهله وبنيته،وما هم فيه من جوع وضعف بحيث إذا فقدوه فقدوا عائلهم الذى يدفع عنهم غائلة

الجوع ويحفظ حياتهم:

حتى إذا انتصف النهار وقلت يوم حق دائب

رفعتُ عينيّ الحجـــاز إلى أنـــاس بالمناقب

وذكرت أهلي بالعراء وحاجة الشعث التوالب

لمصرمين من التلاد اللامحـــين إلى الأقارب(٧)

ولا شك أن حديث الشاعر عن بنيه في غمرة هذا الفزع يثير في المتلقي مشاعر الاشفاق والتعاطف، وبخاصة حين يذكر بنيه «اللامحين إلى الأقارب» وسط صحراء لا نبت فيها ولا زرع.

فهل يعني كل هذا الإحساس بالأسى والإشفاق على الأهل الذين إذا فقدوا الشاعر أصبحوا أيتاما يتسوّلون الأقارب ، هل يعني هذا كله أن الشاعر في سبيله إلى مراجعة موقفه ،والعدول عن العيش على حافة الخطر الذي يورده موارد الهلاك ،وما يعنيه من هلاك لأهله وبنيه ؟ إن المتلقي المتعاطف مع الشاعر لابد أن يرجو له الإقلاع عن هذا كله إيثاراً للسلامة والأمن والأمان . لكن الشاعر يرى الأمور رؤية مخالفة . إنه يرى أن الاستكانة والاستسلام لإغراء الحياة الوادعة التي يتحول فيها البشر إلى حيوانات مستأنسة تناقض الوجود الإنساني الحق. لذلك فإنه لا يراجع موقفه ، رغم علمه بما قد يجرّه عليه هذا الموقف من مكابدة وعناء ،فيقول مختتماً قصيدته :

والحنطئ الحنطيُّ يمنح بالعظـيمة والرغائــب

ما شئت من رجل إذا ما اكتظ من محض ورائب

حتى إذا فقد الصبوح يقول: عيشٌ ذو عقــارب (٨).

يقول الشاعر في هذه الأبيات إنه بينماحالي هي حال من يتعرض للموت في كل لحظة فإن حال غيري من الناس هي الاستكانة إلي حياة الترف والدعة .وتكتسب «الواو» في أول هذه الأبيات الختامية أهمية خاصة ، إذ إنها تدعونا إلى المقارنة بين ما سبقها وما تلاها.ما سبقها ينصب على «الأنا» ، أي الذات ،أما ما بعدها فتجسيد لصورة ال«هو» أو الآخر.وما هذا الآخر إلا رجل ساقط الهمة لا يعنيه من أمر الحياة إلا الغذاء، وشأنه حينئذ شأن البهيمة التي لا تدرك في الوجود ما يتجاوز حاجتها الغريزية للغذاء.

وقد سخر الشاعر من هذا الآخر حين جعل فكرته عن الشر «العقارب» منحصرة فى فقده بعض غذائه . يتأوه هذا الآخر صائحا : عيش ذو عقارب!! لأنه افتقد شرابه الصباحّى.

قوام وجود هذا الآخر من «الحنطة» و«الرغائب» و«الرائب» و«الصبوح» ، فهو «يكتظ» بألوان الطعام والشراب و« يمتج » بها ، أى يختلط بها اختلاطا ، بما يوحى بأن كينونة هذا الآخر تتماهى مع تلك المواد الاستهلاكية.

يوحى هذا الشعر إيحاء قويا بفكرة تشيوء البشر حين يصبح همّهم الذى لا هم لهم سواه هو صنوف الاستهلاك. وقد بلغ الشاعر حداً بعيداً من أدبية الأداء الشعرى حين جسد فكرة الإنسان الذى لا يستجيب إلا لدواعى وجوده العضوى. لهذا استهل الأعلم كلامه عن الآخر واصفا إياه بأنه «حنطئ حنطى» ، مجاوزاً بين لفظين يكادان يتطابقان صوتياً ،مما يوحى بمعنى التطابق بين الحنطئ، أى هذا الرجل ،والحنطة ،وكأنه يقول إن قوام وجود هذا الرجل هو الحنطة، أى الغذاء . ولا يخفى على أحد أن الإحساس بتحول هذا الرجل إلى «شئ» ، أو تشييئ الإنسان ، قد تأكدت ،مرة أخرى، فى نسبته إلى الحنطة حين سمّاه الشاعر باسم «الحنطىّ».

بلغ «الأعلم» شأوا بعيداً من الشاعرية حين كشف فى هذه الأبيات الثلاثة معنى السخرية من هذا المخلوق «الحنطىّ» المغرق فى الغفلة ،بحيث نجح نجاحاً لافتا للنظر فى أن يقيم تناقضاً حاداً بين ما قبل «الواو» وما بعدها ، أى تناقضاً بين «الأنا» وال«هو» .كأن الشاعر يقول لنا ،من خلال القصيدة كلها، إن الاختيار الوحيد الذى يمكن أن يستبدله بالوجود «الصعلوكى» هو أن ينتهى إلى ما إنتهى إليه «الحنطئ الحنطىّ» .فلا سبيل إلى التوفيق بين «آلأنا» التى تشبعت بقيم التصعلك والآخر المتشبع بالقيم الاستهلاكية ، تلك القيم التى يرسخّها المجتمع الذى يساوى بين قيمة الإنسان والقيمة المادية التى يمثلها ما يستهلكه من سلع.

وليس بخافٍ أن قصيدة الأعلم تعدّ صدى أو حاشية مفصّلة لما أوجزه أمرؤ القيس فى بيتيه اللذين بدأنا بهما . إن «الحنطئ الحنطىّ» تجسيد آخر لما جسّده امرؤ القيس حين ذكر العصافير والدود والذباب والذئاب فى وصفه لحال البشر الذين سحرهم «الطعام

والشراب »،مما ألهاهم عن مصيرهم الإنسانى ،وما يخفيه لهم الغيب فيما يستقبلون من الحياة . إن اللحظة الراهنة بما تحتويه من إغراءات استهلاكية تشبه ،فى تفكير امرئ القيس الشعرى، السحر ،الذى يمكن أن نعده المعادل الموضوعى ،فى اللغة القديمة، لما نسميه فى لغتنا المعاصرة باسم «تزييف الوعى».

إن هذا الميل إلى مقاومة سحر الاستهلاك له مظاهر أخرى عند شعراء آخرين من صعاليك هذيل. يقول بعض الرواة إن« أبا خراش الهذلى« أقفر .. من الزاد أياماً، ثم مرّ بامرأة من هذيل جزله شريفة، فأمرت بشاة فذُبحت وشويت، فلما وجد بطنه ريح الطعام قرقر، فضرب بيده على بطنه وقال «إنك لتقرقر لرائحة الطعام، والله لا طعمت منه شيئا ، ثم قال : يا ربة البيت ، هل عندك شئ من صبر أو مرّ؟ قالت : تصنع به ماذا ؟ قال : أريده .فأتته بشئ منه فاقتحمه ، ثم أهوى إلى بعيره فركبه .فناشدته المرأة فأبى، فقالت له: يا هذا ،هل رأيت بأسا أو أنكرت شيئا ؟ قال : لا والله. ثم مضى وأنشأ يقول:

وإنى لأثوى الجوع حتى يملّنى ... فيذهب لم يُدنس ثيابى ولا جرمى
أغتبق الماء القراح وأنتهى ... إذا الزّاد أمسى للمـــزلجّ ذا طعم
أردّ شجاع البطن قد تعلمينه ... وأوثر غيرى من عيالك بالطـــعم
مخافة أن أحيا برغم وذلّة ... وللموت خير من حياة على رغم(٩)»

لا يخضع أبو خراش، الصعلوك الهذلى ، لإغراء الاستهلاك متمثلاً فى الشواء، بل يأكل الصبر والمرّ رافضا الاستسلام لشجاع البطن، فيقدّم الشاعر الصعلوك نموذج الإنسان الذى يعتدّ بمقاومة آفة الاستهلاك، لأنه يعلم أن الانكسار أمام «سحر» الطعام والشراب يفضى بصاحبه إلى حياة ذليلة خاضعة، أفضل منها من وجهة نظره الموت.

فى مثل هذا الشعر وما يصاحبه من مرويّات ذات طابع سردى خيالى يرسُخ الإحساس بأن الهزيمة أمام الرغبات الاستهلاكية تؤدى بالضرورة إلى تدنيس الوجود الإنسانى الكريم .هناك ، إذن ربط واضح ،فى مثل هذا الخطاب ،بين نبل الحياة ومقاومة مطالب الاستهلاك وما يصحب هذه المطالب من أنانية .إن مقاومة «شجاع البطن» ترتبط فى شعر أبى صخر بمعنى إيثار الغير «وأوثر غيرى من عيالك بالطعم» . إن هذا الخطاب الأدبى يمكن أن يقرأ بوصفه نموذجا من نماذج أدب المقاومة.



وتعدّ أبيات أبى خراش والخبر الذى ساقه الرواة فى تقديمها تنويعاً على بيت مشهور لأبى ذؤيب الهذلى ، أو يعدّ بيت أبى ذؤيب خلاصة لقصيدة أبى خراش وما سبقها من خبر ، والبيت هو قول أبى ذؤيب:

والنفسى راغبة إذا رغبتها وإذا تردّ إلى قليل تقنع(١٠)

لقد «رغبت نفس » أبى خراش وأعلن «جسده» عن رغبة النفس حين قرقرت البطن وحين تحرّك «شجاع البطن» لكنه فى لحظة من لحظات الوعى الإنسانى النادرة أدرك أن واجبه يحتم عليه أن يقاوم «النفس الراغبة» فردّ «شجاع البطن» فأكل الصبر والمرّ واغتبق الماء القراح مكتفيا بالقليل الذى يغنى عن الكثير .فالنفس كما يقول أبو ذؤيب إذا ردّت » إلى «قليل تقنع».

ولقد أعجب القدماء ببيت أبى ذؤيب إعجابا شديداً .قال الأصمعى عن هذا البيت «هذا أبرع بيت قالته العرب، عجب من العجب جودة»(١١) .كما روى الجاحظ فى البيان والتبيين «أن ثلاثة من الرواة اجتمعوا فسئلوا عن أحكم نصف بيت من الشعر وأوجزه ، فقال أحدهم قول أبي ذؤيب:

وإذا تردّ إلى قليل تقنع» (١٢).

ولا يجوز أن نعزل هذا الاعجاب الشديد ببيت أبى ذؤيب عن مجمل شعر هذيل ،وقد رأينا كيف أن هذا البيت يكاد يكون تعبيراً مركزاً عن تجربة أبى خراش الذى أظهر إراة لا تلين أمام رغبات النفس فردّها إلى القليل فقنعت .غير أن هذا كله تم من خلال تجسيد درامى فى الشعر وفى السرد الذى سبقه. وليس أسوأ ،فى قراءة الشعر العربى القديم،من الاكتفاء بالحكمة التى تنطوى عليها بعض الأبيات، لأن ذلك المنحى من الفهم المبتسر يحيل الفن إلى وعظ بارد يخلو من حرارة الصراع ، ويختزل الموقف الوجودى المعقد اختزالا مشيناً .يضاف إلى ذلك كله إن إعجابنا نحن بهذا الشعر يعود إلى أن« رغبات النفس» التى تحدث عنها أبو ذؤيب تنصرف فى كثير من الشعر العربى القديم إلى ما نسميه بلغتنا المعاصرة رفاهية الاستهلاك.

لهذا كله فإن أبا خراش حين رثى آخاه ،فى شعر آخر، أثنى عليه بأنه لم يكن ممّن ينعمون بخفض العيش ،أو بالحياة التى يتلهى فيها الإنسان بضروب من الاستهلاك

،فيقول مثنيا على أخيه:

ولم يك مثلوج الفؤاد مهبّجا * أضاع الشباب فى الرّبيلة والخفض

ولكنه قد نازعته مخامص * على أنه ذو مرّة صادق النهض (١٣).

من الواضح فى هذا الشعر أن من يجعل وكده فى الحياة أن يلبى حاجاته الاستهلاكية لا يستحق احترام الشاعر، إنما يستحقه من عاش مناضلا فلم يضيع شبابه فى« الربيلة » (أى كثرة اللحم وتمامه) ، بل على العكس من ذلك عاش حياة تملؤها منازعة المخامص (أى مجاذبة الجوع).

وقد احتفظ شعراء هذيل بهذه الدلالة الشعرية التى ترتبط فيها الحياة النبيلة بفكرة النضال ومقاومة الاستكانة لألوان الترف الاستهلاكى ،احتفظ شعراء هذيل بهذه الدلالة بعد الاسلام، وظلوا يصدرون فى كثير من شعرهم عن هذه الخلفية من القيم يقول أحدهم وهومن شعراء العصر الأموى، فى بعض هجائه:

فهل تنتهى عنى وأنت بروضة * من الطّود يسقيها من العين جدولُ

يعيش السعيد أينما شئت برّه * بسمن ،وعنقودٌ وكبش مدلدلُ

يمدّ اليدين فى صريم وحائط * هنيئا مريئاً ما تُشرب وتقفلُ

شرابك محضٌ فى الإناء وقارصٌ * وماء زبيب ،حاذق ومعسل (١٤)

تظهر فى هذا الشعر سخريةٌ تذكرنا بسخرية الأعلم الذى بدأنا به كلامنا عن هذيل . يعيش خصم الشاعر سعيداً مستسلماً لألوان الترف الاستهلاكى من طعام وشراب . إن هذا الترف لابد أن يؤدى بصاحبه إلى الإنكسار حين يواجه موقفا يحتم عليه الاختيار بين التخلى عن هذا الترف الاستهلاكى من أجل النضال ، أو الاستسلام لما يفرض عليه .حين يصبح الترف الاستهلاكى ضرورة من ضرورات الحياة، فمعنى ذلك أن يصبح هؤلاء المستهلكون عبيداً لمادة الاستهلاك، فاقدين لحرية الاختيار . لذلك فقد أزرى هذا الشاعر بخصمه إزراءً شديداً حين قال فى هذه القصيدة:

نص مصاليت إذا العرب شمّرت .. وسالم رنان المعدّين بهدلُ (١٥)

فهو يربط بين الاستسلام ، الذى يسميّه أصحابه مسالمة، بسبب اكتنازهم بالشحم واللحم، وهما علامتان على الترف الذى يقعد بأصحابه عن النضال ، إيثاراً للسلامة التى

توفرّ الأمن والأمان ،وما يتبعهمامن استرخاء ،وارتياح إلى الوفرة الاستهلاكية على حساب إنكسار الارادة وما يتبعها من مذلة وتبعية.

وفي الخبر الذي ساقه أبو الفرج الأصفهاني عن أبي ذؤيب ما يؤكد أن نظام القيم الذي ولد شعر هذيل بعد الاسلام نسب عريق في جاهليتهم .يقول أبو الفرج«خرج أبو ذؤيب مع ابنه وابن أخ له يقال له أبو عبيد حتى قدموا على عمر بن الخطاب رضي الله عنه، فقال له: أي العمل أفضل يا أمير المؤمنين؟ قال : الإيمان بالله ورسوله . قال : قد فعلت ،فأيه أفضل بعده؟. قال : الجهاد في سبيل الله . قال : ذلك كان عليّ وإني لا أرجو جنة ولا أخاف ناراً»(١٦) . يشير أبو ذؤيب إلى أن الجهاد كان مبدأ وجودياً يعتنقه في الجاهلية قبل الجنة والنار، أي قبل العقاب والثواب اللذين أتى بهما الإسلام، فأولى به أن يظل على مبدئه بعد أن أصبح هذا المبدأ مرتبطاً بالثواب والعقاب . لكن « الجهاد» مصطلح يساء فهمه ، إذ يرتبط لدى كثيرين من بمعاني القتل فحسب ،على حين أن المعنى الذي استخلصناه من شهر الهذليين وشعر غيرهم في الصفحات السابقة يتجه إلى معنى الاستمساك بالوجود الإنساني النبيل، يقاوم معتنقوه إغراء الرفاهية الذي يحيل الإنسان إلى حيوان استهلاكي فاقد للوعي، أو كما نقول في لغتنا الدارجة «تور الله في برسيمه».

إن التخلي عن المبدأ الذي صاغه أبو ذؤيب حين قال:

والنفس راغبة إذا رغبتها... إلى آخر البيت، هو الذي أدى بكثيرين منا إلى الاستسلام للنمط الاستهلاكي الشائع فأصبح قسم كبير منا عاجزا عن مقاومة «كنتاكي» و« ويمبي» و«ماكدونالدز » إلى آخر هذه السلسلة التي يكبلنا بها العم سام، والتي يضاف إليها كل يوم حلقة جديدة.

بيد أنه من المهم أن ننتبه إلى أن الشاعر القديم لم يكن داعية إلى الزهد المتضمن للإحساس بكراهية مباهج الحياة ، لم يكن هذا الشاعر مثالياً حالماً كما قد يوحي كلامنا السابق ، بل إن العكس صحيح ، إذ يحفل الشعر القديم بالمظاهر التعبيرية التي تعلن عن فرح بالحياة ورغبة أكيدة في المحافظة عليها. الحياة مقدسة ،والفرح بها مقدس أيضا ، بشرط ألا يكون الاستمتاع بمباهجها داعياً للاستسلام وفقدان حرية الاختيار . يقول طرفة

بن العبد في أبيات مشهورة في معلقته:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى   وجدّك لم أحفل متى قام عوّدي

فمنهن سبق العاذلات بشربة   كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وكرّى إذا نادى المضاف محنبا   كسيد الغضا نبهّته المتـــورّد

وتقصير يوم الدّجن والدّجن معجب   ببهكنة تحت الخبـــاء المـعمّد (١٧)

يعلن الشاعر في هذه الأبيات أنه لا يعبأ بالحياة إلا إذا توفّر له فيها الاستمتاع بالخمر وبجمال المرأة الناعمة وبإغاثة الملهوف . لا يفصل الشاعر، في نوع الوجود الذى تستحق الحياة أن تعيش من أجله بين مبدأ اللذة، ومبدأ الفضيلة . لقد جعل الشاعر البيت المتضمن لفضيلة إغاثة الملهوف بين بيتين يتضمنان نوعين مختلفين من متع الحياة .كأن مبدأ إشباع اللذة لا ينفصل في وعيه عن فكرة الفضيلة أو الخير. المتعة فضيلة بقدر ما تكون الفضيلة متعة.

إن الشاعر القديم لا يدين الاستمتاع بالحياة ، بل الحياة الناعمة ،إلا حين يفضى الاستغراق في متعة الاستهلاك إلى فقدان الحرية، أى حين تصبح المتع مرتبطة بالرغبة العارمة في تملك أدوات الاستهلاك الجالبة للمتعة وعندئذ يصير الإنسان مملوكاً لتلك الأدوات لا مـالكا لها .وهنا من المفيد أن نقرأ كلمة «إريك فروم» Erich Frommحين يقول «ومن تعاليم ماركس أن الترف لا يقل رذيلة عن الفقر، وأن الهدف من الحياة هو مزيد من تحقيق كينونتنا وليس الاستزادة من ملكيتنا »(١٨). تعود بنا هذه الكلمة الحكيمة إلى ما لاحظناه فيما سبق من أن العادات الاستهلاكية حين تتمكن .بحيث يصير المرء عبداً لها فإنه لا يستحق إلا إزدراء الشاعر القديم .وقد رأينا فيما سبق كيف سخر« الأعلم» من « الحنطئ الحنطى» الذى يصيح متألما لافتقاده شرابه الصباحى ،وكيف أصبحت فكرته عن الشر «عيش ذو عقارب »!! مختزلة في فقدانه « الصبوح » .وكأن إريك فروم » يشرح حالة هذا « الحنطئ الحنطّى» حين يقول« يمكن أن تصبح الأفكار والمعتقدات ممتلكات، بل هكذا يمكن أن تصبح العادات. فمثلا إذا تعوّد شخص على تناول نوع معين من الطعام في الإفطار في موعد محدد كل يوم فإنه يمكن أن يصاب بإضطراب محسوس إذا حدث تغيّر طفيف يخل بهذا الروتين فالعادة أصبحت ملكية للشخص ، يترتب على فقدانها تهديد لأمنه »(١٩). لقد تألم « الحنطئ الحنطّى» إلى حد الاعتقاد في أن موازين الحياة قد انقلبت بسبب فقدانه « الصبوح » ،فأصبحت الحياة في نظره شراً خالصا «عيش ذو عقارب» بكل ما تعنيه العقارب من الإحساس بتهديد شديد الخطورة لأمن هذا الحنطّى».

ولا شك أن الاستسلام للعادات الاستهلاكية يزيف وعى الإنسان بحيث يعجز عن

التمييز بين ما هو جوهرى فى وجوده وما هو هامشى ، فيصبح الإنسان كالمسحور:

أرانا موضعين لأمر غيب | ونسحر بالطعام وبالشراب
عصافيرٌ وذبانٌ ودودٌ | وأجرأ من مجلّحة الذئاب

الهوامش

١- محمد أبو الفضل ابراهيم(محقق) ، ديوان امرئ القيس ،القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٧٧ ، ص٩٧.

٢- شوقى ضيف ،العصر الجاهلى ،القاهرة ، دار المعارف ، ط٧ ، د. ت ، ص٣٧٥.

٣- نفسه، ص٢٣٦.

٤- أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٦، ج٢١ ،ص٢٠٨.

٥- أنظر القصيدة فى:

ديوان الهذليين ،الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ج٢ ، ص٧٧-٨٢. ومن أجل تحليل مفصل للقصيدة ولشعر الهذليين انظر:

محمد بريرى ، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، القاهرة- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ١٩٩٥.

٦- الضريبة: السيف- السواغب : الجائعة -جزراً : طعاما -المربّة : الثابتة اللازمة.

٧- دائب : يقول هذا يوم أعدو عدواً دائبا، أى لا يتوقف حتى الليل- المناقب: موضع -التوالب : صغار الحمير يشبه بهم أبناءه. ولهذا التشبيه مغزى ، ففيه ربط بين الصعلوك ورمز الحُمرُ الوحشية .أنظر فى دلالة هذا الربط:

محمد بريرى، الأسلوبية والتقاليد الشعرية، ص٦٨-٧٧.

٨- الحنطئ: القصير -الحنطىّ : منسوب إلى الحنطة ، أى الذى يأكل الحنطة ويسمن عليها -يُمشّع: يخلط -الرغائب: السعة فى العيش. أكتظ « امتلأ -الرائب: اللبن الذى أخرج

زبده- الصبوح : ما يشربه وقت الصباح.

٩- الأغانى ، ج ٢١ ، ص ٢١٣-٢١٤.

المزلّج : الرجل الذى لا يقوى على المكاره -الشجاع : الثعبان ، يشبه به أمعاءه لما ترمى إليه من المهالك.

١٠-ديوان الهذليين ص ٣.

١١- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ،القاهرة ، دار المعارف ،١٩٦٦ ، ج١ ، ص٦٥.

١٢- الجاحظ ،البيان والتبين ،القاهرة ، ١٩٨٥ ،ج١ ، ص١٥٣.

١٣- انظر القصيدة فى:

كتاب شرح أشعار الهذليين ،القاهرة ،مكتبة دار العروبة ، ١٩٦٥ ، ج٣، ص ص ١٢٣-١٢٣١.

مثلوج الفؤاد: ضعيف الفؤاد- مُهبَّج : ثقيل- الربيلة : كثرة اللحم.

١٤- أنظر القصيدة فى:

كتاب شرح أشعار الهذليين ، ص ص ٥٣٦-٥٣٩.

الصريم: النخل -تُربُ: تجمع من الطعام والشراب- تقفل : تصرف إى أن الشاعر يسخر من خصمه فيهنئه على ما يجمع من طعام وشراب وما ينفق.

١٥- مصاليت: مسرعون إلى الحرب- رنان المعدين بهدل : أى الذى سمنت ساقاه (المعدين)وترهّل.

١٦- الأغانى ، ج٦ ، ص٢٧٨.

١٧- الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، بيروت، دار الجيل، د. ت ، ص ٨٢- ٨٣ عُودى ؛ أى من يعودوننى في مرضى ساعة الموت -شربة : يقصد شربة من الخمر- كميت : لون الخمر- تعل بالماء : تخلط بالماء- المضاف : الخائف المذعور- المحنب : الفرس الذى فى يده انحناء ،وهى من الصفات الجيدة فى الفرس- السّيد : الذئب- المتورّد : الذى يرد الماء -الدجن : السحاب المتراكب- البهكنة : المرأة الجميلة الناعمة -المعمّد : المرفوع بالأعمدة.

١٨- إريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر ، ترجمة سعد زهران ،الكويت سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ١٩٨٩ ، ص٣٥.

١٩- نفسه ، ص٧٦.

شعر

حـدائـــق

محمد الفقيه صالح
(ليبيا)

حنـين:

بوّابةٌ..
صفحاتها بيضاء
تستنفر المسرّة في الناظرين
وما منْ طرقةٍ تخلّص الأُسارى
خلفها
مِن جبروت الحنـين.

عشب:

الحديقة ـ
لم تَعُدْ بعدُ حديقة..
لم يعد ثمة عشبٌ
بين الأصدقاء.

أمنية:

أحسن حالاً هذه الشجرة
تتلهّى بظلها فى سلام..

أحسنُ حالاً ذا الجدارُ
الذى يتكئُ الفتى بوحشته عليه.
وأحسنُ حالاً هذه الحَجَرة..
تحتلُّ حيزاً فى قوام
تحتل حيزاً على كل حال..

فياليت الفتى شجرة
وياليت الفتى.. إلخ إلخ

أمنية أخرى:

لو
مثل مقبرة
مكانٌ آمنٌ ونظيف..
يغفو به العشب
أو يصحو
بحرّية..

باقة:

عاشقان..
مكتفيان بنفسيهما
يتهامسان
فى حمَى الحديقة
ويمسّدان
بحرير كفّيهما
باقةً من شوك العيون.

ريشة:

«إلى صغيرتي رنا»

لم يبعثني من أنقاضي
صباحُ الرغيف الساخنُ هذا
ولا طرقاتُ شمسٍ «تاجوراء»
على قلوبها الموصدة..
بل ظلٌ سقسقة
تنبعث من هذهً الريشة التي غرستها «رنا»
في فناء الدار..
وترويّها كل يومٍ
بندى الترقب..

(ديسمبر ٩٨)



قصة

ساكنو الغرف الضيقة

ياسر عبدالحافظ

ليس مؤلما جدا أن نتألم. قلت هذا لنفسى وأنا سائر فى الردهة القصيرة الممتدة دون انحناءات من غرفتى إلى دورة المياه، أغلقت الباب وواجهت المرآة الجانبية، هذا ما يفترض أنه وجهى فلم أشعر بالغربة عنه؟ هل هناك تدريبات خاصة ليشعر الشخص بألفة مع وجهه، أنت أيها الوجه فى المرآة: هل تعرفنى! فلماذا لا ينطبع عليك ما بداخلى؟ هذا يجعلنى أجد مشقة كبيرة فى التعبير عن نفسى، تمر لحظات أحتاج فيها لمن يسألنى «مالك» فأمط شفتى قائلا «مفيش» فيعود السؤال «لأ بجد مالك.. وشك بيقول انك تعبان أو متضايق.. فيه إيه». أنت لا تقوم بهذا الدور مع أنك الأقرب لى. أحلم أن يكون وجها إيجابيا أنظر إليه فأشعر بالراحة، قد أعتبرها خطوة كريمة من جانبك تمهد لأن نصبح أصدقاء. ربما وقتها ننجح فى محو تلك الهموم التى تثقل قلبينا وهو ما يعنى أن أكون أنا شخصية سوية، وتملك أنت قدرة تجسيد أحاسيس متنوعة بدلا من هذا الوجه البلاستيكى المشدود.

فتحت الباب وأغلقت زر الإضاءة منتبها إلى الأصوات المتناثرة فى الصالة. هناك ضيوف للكبير، مأزق ليس من السهل التغلب عليه، فإذا أضفنا الملابس المهلهلة إلى الذقن النابتة يتوجهم شعر أشعث ستكون النتيجة كائنا لا ترتاح الأعين لرؤيته، ولو وضعنا فى الاعتبار صعوبة تقبل تلك الوجوه الغريبة بعد الساعات الانفرادية الطويلة فنحن فى الحقيقة أمام

مأساة.

توقفت عند حد الحائط الأخير ليسقط ظلى على المساحة المكشوفة. كان بإمكانى عبورها فى قفزة من قفزات الوثب العالى، لكنى لا أثق كثيرا بقدرتى على التحكم فى حركاتى الهوجاء، لن أقاوم الالتفات لحظة التحليق للإشارة إليهم مصحوبة بابتسامة الرياضى الواثق من فوزه، ساعتها سيصطدم وجهى بحائط الغرفة العلوى وأسقط أمامهم مبطط الوجه وذراعاى مفرودتان على اتساعهما. فكرة سيئة. يمكننى الجلوس هنا وممارسة تمارين التأمل حتى ينصرفوا.

جرس الهاتف يدق «آلو»، «طيب.. ثانية واحدة»، «حد يقوله فى تليفون عاوزه». يستخدم دائما ضمائر الغائب عند الحديث عنى، لا توجد مشكلة فى ذلك بالطبع فلكل منا الحق فى انتقاء قاموسه اللغوى. المشكلة أنى مضطر للظهور الآن على مسرح الأحداث، غريب جدا أمر هذا القدر.. أتمنى طوال يومين أن ينقذنى الجرس من الوحدة ولا يستجيب إلا الآن. لا يوجد حل أيها الضيوف الأعزاء إليكم مفاجأة المنزل.. الأبله. لا تضعوا وجوهكم فى الأرض هكذا فلى حق ارتداء ما أشاء ولكم حق الاندهاش.

انسحبت بعد المكالمة إلى دورة المياه نافضا تحت الماء البارد عقدة النقص والدونية. قطعت الردهة بثقة هذه المرة تاركا القطرات تتساقط من الجسد شبه العارى. دقائق بدلت فيها ملابسى.

... يظهر الآن موديل فى الثلاثين من العمر بملابس سوداء تناسب الفترة من الواحدة ليلا إلى الخامسة صباحا، التصميم لداندى وحُزين، نلاحظ البساطة والحدة فى التصميم المقدم، وتناغم الألوان مع الابتسامة الخفيفة والذقن النابتة.

أن تغلق الباب الرئيسى خلفك وتصبح فى الخارج والهواء يداعب جسدك الذى يحن إليه فهذا يعنى أنك ميت أعاده الرب إلى الحياة وبرغبتك تعود كل يوم إلى القبر، لكن هل هناك بديل.

تتواجه كل عمارتين، واجهتا اثنتين تطلان على شرفات مطابخ الأخريان، وبهذا التنظيم يتكون حى سكنى يقطنه بلهاء وقساة وفنانون ومجرمون. فى هذا الوقت من الليل تأوى الواجهات الأمامية لصمت تلفزيونى يقطعه من فرضت عليهم أعمارهم التحلق حول كشك «الحاجه» لاحتساء البيرة، يثرثرون بلا انقطاع حتى يصل غريب يبحث عن بضعة أمتار يكوم



فيها جسده إلى الصباح، لكنه لا يجد إلا حفلاً يقام على شرف تشرده.

الظلام الذى يسقط على الحى ثقيلا يصيب وجوههم، أرى أيديهم تخترقه بأعمدة دخان رفيعة إلى الأعلى، تتوجه جمرات قبل أن يندفع فى طبقات إلى السماء ليزداد رسوخها فوقنا.

مربع وحيد يتمرد على السكون الأبله، يتسلل ضوؤه من بين فتحات خشبه الحبيبى القديم ومعه صوت الكاسيت «الغضب الساطع آت وأنا كلى إيمان» يمضى بلا حياء إلى الجدران والأبواب لترقص متمردة على قوانين أصحابها.

الغناء يشد أزر القلوب الخائفة، سرت على هدى فيروز واثقا بدبيب حذائى الثقيل، اقتربت منهم وجاورتهم من غير تحية. كنت أعرف أن عيونهم تزن قوتى. ثوان وجاءنى الصوت «يا كابتن». توقفت فورا واستدرت. «تعال». خطوتين وأصبحت فى مواجهتهم انحسر الظلام، أعرف بعضهم يطلقون عليهم «الجبسجية» حمل أقلهم شرا شرف الدخول إلى السجن عدة مرات.كنت خائفا لكنى تماسكت. «انت ساكن هنا؟». «أيوه». «بس انا ما شفتكش قبل كده!». يتحدث والآخرون يراقبون بمتعة، أول جملة خاطئة تحيلنى ضيف الليلة. قلت محاولا التودد «بس أنا اعرفك كويس». تردد قليلا فعاجلنى صوت آخر «انت ساكن فين بالضبط؟». «هو حضرتك مباحث!». «لأ.. حضرتى مش مباحث.. أنا صايع». «كويس». «هو إيه اللى كويس يا روح أمك؟» التغاضى عن الإهانة يعنى القبول «اللى كويس إنك صايع لأنى برضه صايع.. يا روح أك» وقبل أن تنقاد يده لغضبه أضفت «أنا طالع لسيد جن» أنهى الاسم كل شئ «انت تعرف سيد؟» أجبت بفخر غير مصطنع «حبيبى».

يقسم لى سيد أنه رأى الله من نافذته يسير فى السماء بتمهل. لم يستطع وصفه مبررا هذا بأنه وقع مغشيا عليه من الخوف والراحة اللذين شعر بهما يخترقان قلبه فى آن واحد.

الغرفة التى رأى منها الله امتلكها جبريا ممن يملكها، قام بشراء كالون معلنا استقلالا لم يستسلم له الكبير فى البداية فشرع بمقاومة تليق بتاريخه فى الاتحاد الاشتراكى، لكنها انتهت عندما وجه له ساكن الغرفة صفعة جعلته من أشهر المعاقين فى الحى. بدأ منذها يؤرخ لحريته ويؤكدها بتصرفات حادة وشاذة.. سعى سنوات لمواجهة عنترية استعد لها بتدمير جهازه العصبى بحبيبات الباركينول، وبسيف ثقيل ابتاعه فى انتظار ساعة الحسم وبعضلات تتناقض تماما مع إدمانه للمخدر، كون تشكيلا عصابيا لسرقة الشقق، وخاض مشاجرات دامية مع

عصابة اجتاز متعمدا منطقة نفوذها، دامت الخلافات سنتين وعبرت فى أحايين خط اللهو العيالى، أنقذه المنصب الحكومى الفخم للكبير، لكنه فى كل مرة يعود إلى العنف باشتهاء. شهدت جزءا من الأحداث.. جلست معه فى بارات شنيعة مبهورا بحياة المافيا، وتركته عندما رأيت دماء حقيقية تلوث جدران مدخل عمارته. اتهمنى بالجبن فقلت إن العقل والحيوانية لا يتفقان. اقتنع آخر بكلامى فتفرقنا من حوله ليستمر مع عصابته التى عاد أفرادها بعد حين إلى صفتهم الأصلية (شباب بيض) بقى صامدا وحده وفى النهاية توصل لاتفاق مشرف قبل أن يقتل.

عندما عدنا كانت الوحدة المريعة قد قضت على اندهاشى، وكان هو قد مل الناس. حاولنا بإخلاص أن نسترد مرحنا فسرنا ساعات طويلة نثرثر ونسخر من الآخرين، وعندما وصلنا الملك الصالح لم نجد فى أنفسنا أى رغبة لركوب المعدية تلك التى تركها قائدها منذ سنوات ليبتاع كوز ذرة، يتأخر فيقرر أحد الركاب القيام بمغامرة حياته.. يقودها دون خبرة فتتوقف فى منتصف النهر ونحن نضحك ملء أفواهنا على المشاهد الهزلية التى تمدنا بها الحياة.

يوم الجمعة تحاصرنا الخطب الدينية، نحاول النوم فتعذبنا نظرات الأمهات اللاتى يحببن اصطياد الملائكة برائحة البخور، نهرب إلى المقهى عابرين على الأبسطة المخملية دون شعور بالذنب. يربح الجولة الأولى عادة ثم نتعادل لتبدأ تلك الحاسمة. نمل من سيطرة النرد فنحكى قليلا.. لا يأبه هو بالذكريات، لا يمكنك أبدا معرفة ما بداخله. كان أيام الدراسة الثانوية يراسل الفتيات بالخارج فيرسلن إليه هدايا أوروبية تنصبه بحق دون جوان شلتنا الأعجوبة. اهتم بعلم النفس فقضى الوقت مستمعا إلى قصص الفتيان الهامشيين علينا، يفضون إليه بعجزهم وانكساراتهم بلا إدراك لتلك الالتماعة الساخرة فى عينيه. أتى اليوم من الأسكندرية متزينا بلحية روسية قال: «قدمت استقالتى» ودون أن يرفع رأسه من الجريدة اليومية أجاب عن سؤالى «لأن الحياة محتاجة الجنون.. لا أكثر ولا أقل» وضعت المنشفة على رأسى وخرجت من الغرفة إلى دورة المياه، أغلقت الباب خلفى وواجهت المرآة الجانبية ولم أجد فى نفسى الرغبة لأقول: ليس مؤلما جدا أن نتألم.

أمام مستشفى الجلاء للولادة وعلى الكرسى الخشبى الذى وضعته الحكومة معلنة به شكليا أن هنا محطة اتوبيس بنى بيته الليلى. حاملا كيسين من البلاستيك الأسود يأتى بعد منتصف

الليل، يجلس متابعا بنظرة مهذبة العابرين، يلتقط مكنسة قديمة من بين الشجيرات النابتة داخل أسوار المستشفى الحديدية، يزيح بها الغبار والقمامة التى ألقى بها أناس بالتأكيد لم يتعلموا النظافة، يبعدها خارج البيت عند نهاية السور. يسأل عن التوقيت ثم يبدأ فى ترتيب سريره.. ورق من الكارتون يصنع منه المرتبة، وفوقها بطانية يطويها عدة مرات ليضمن الراحة لجسده، من الكيس الآخر يستمد غطاءه.. بطانية أخرى. يتمدد على الفراش نائما على جانبه الأيمن مانحا الطريق وجهه الذى لم تخفه معالم التشرد، يشعل سيجارة يدخنها على مهل وبعد أن ينتهى منها يدير جسده برشاقة ويده تتأكد من إحكام الغطاء على أردافه.

دقائق ويصل العنيف مخيفا بجسده الضخم وملابسه المهلهلة التى بهتت تماما، ووجهه المتراكمة فوقه درجات ألوان الغبار، يعبر على النائم المهذب فيحييه ببصقة خفيفة وسبة فاضحة، يجذب المشهد رزينا فيتابعه متبادلا ابتسامة متواطئة مع سائق الميكروباص الذى يصيح بأن هناك مكانا لا يزال لـ «واحد بولاق.. بولاق»

يصل الضخم للناصية، يلقى بجسده على الأرض ويروح فى سبات عميق وعيناه مفتوحتان على الزرقة الصافية.

يتهادى الثالث هادئا وصخريا، يمرر يده أثناء سيره على مؤخرة فتاة.. تفزع وتشهق وتضع يدها على فمها وعينيها تستنجد برفيقها الذى اعترك الحياة فيتغافل ويسألها بعد لحظة «فى إيه؟».

يعبر الهادئ الطريق حيث خط المترو، يقف خلف السور الأزرق، يبول على الطريق من خلال الفتحات الطولية، يتعمد أن يصطدم البول بالأعمدة ليرتد رذاذه على جسده مثيرا بهجته محققا هدفه بإثارة علامات الاشمئزاز على وجوه السائرين. بعد أن ينتهى ينام فوق مائه، فوق صيدلية الاسعاف إعلان تطل منه صورة زجاجة دواء سعال، أسفلها كلمات تقول: ليس من المؤلم جدا أن نتألم.. نسبة المورفين ١٣٪».



الديوان الصغير

مختارات من «نبىّ» جبران

إعداد وتقديم:

فريدة النقاش

هنا جبران خليل جبران، الشاعر الذى ساهم فى نقل الشعر العربى - فى العشرينيات والثلاثينيات. من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، والذى ساهم فى تعميق «النثر الفنى» الجميل، حتى اعتبرته الأجيال اللاحقة أباً من آباء ما صاروا يسمونه «قصيدة النثر».

جبران ، الذى رحل منذ سبعة وستين عاما (١٩٣٢) لكنه مازال يثير الخوف فى نفوس المحافظينْ ونفوس أدعياء الحرية. جبران، الذى صاح - بترجمة ثروت عكاشة الرائدة - «لكم لغتكم ولى لغتى»، وكأنه يوجه رسالة موجزة لكل سلفىٍ فى كل مكان وأوان.

هنا مختارات من «النبى» سنتعلم منها أن :

«الحب لا يعطى إلا ذاته،
ولا يأخذ إلا من ذاته.
والحب لا يملك ، ولا يملكه أحدٌ.
فالحب يكفيه أنه حب».

تلك هي حكمة الأرواح المتمردة.

المصطفى

المختار الحبيب،

كان فجر زمانه.

ظل اثنتى عشرة سنة بمدينة أورفاليس ، ينتظر أوبة سفينته، وكان عليها أن تعود لتحمله إلى الجزيرة التى شهدت مولده.

وفى السنة الثانية عشرة ،فى اليوم السابع من أيلول، شهر الحصاد، ارتقى المصطفى التل فيما وراء أسوار المدينة ، وتطلع إلى البحر، فلمح سفينته تدنو مع الغمام. وهنا تفتحت شغاف قلبه ، وطارت فرحته بعيداً حتى فاضت على البحر.

وأغمض المصطفى عينيه، وردّد الصلوات فى سكنات روحه.

وما كاد يهبط التل حتى لفه الحزن ،وراح يناجى نفسه:

كيف أمضى مطمئناً خالى القلب من الأشجان؟

أبداً لن أبرح هذه المدينة إلا بقلب جريح.

.. طويلة هى أيام حزنى التى قضيتها بين أسوارها،

.. وطويلة ،كانت ليالى وحدتى فيها!.

ومن ذا يستطيع أن يودّع وحدته وأحزانه ،ولا يختلج قلبه بالأسى؟

.. عديدة هى قطرات مهجتى التى نثرتها فوق طرقاتها.

.. وعديدة فلذات شوقى التى تهادت عارية فى شعاب تلالها.

فلست أستطيع أن أفارقها إلا بقلب تثقله اللوعة ،ونفس يوجعها الحنين.

إن ما أنزعه اليوم ليس ثوبى أطرحه عن جسدى، بل هو جلدى..

أمزقه بيدى هاتين!.

إن ما أنزعه اليوم ليس فكرة أخلفها ورائى، بل هو قلب أنضجه الجوع، وأرهفه الظمأ.

وما أنا بعد، بمستطيع أن أطيل البقاء.

فالبحر الذى يدعو إليه كل الكائنات يدعونى ،ولا مفر من أن أنشر الشّراع.

ففى بقائى هنا، والساعات تحترق فيطويها الليل.. جمودى ،وفيه تحجّرى وسكونى.

ليتنى أستطيع أن أحمل معى كل من حولى هنا . ولكن ما السبيل؟.

الصوت حين ينطلق لا يحمل معه جناحيه : لسانه وشفتيه ، وإنما يمضى وحيداً يسعى إلى الأثير.

كذاك النسر، وحيداً ينطلق، بلا عشه ، يروم الشمس!.

***

وما كاد المصطفى يبلغ سفح التل حتى استدار من جديد إلى البحر، فرأى سفينته تقترب من الميناء، وفى مقدمتها ملاحوها، من بنى وطنه ،فهتف من أعماقه يخاطبهم:

يا فرسان الموج، أبناء أمى ، بل وطنى العريق.

يا طالما رأيتكم فى أحلامى تجوبون البحر.وها أنتم أولاء تقبلون فى يقظتى .. ويقظتى هى أعمق أحلامى.

هأنذا متأهب للرحيل، وقد أطلقت لهفتى شراعها كاملا ينتظر الريح.

فهل من نسمة واحدة أخرى أتنسّمها ،فى هذا الجو الساكن؟.

وهل من نظرة حب واحدة أخرى ألقيها، من وراء ظهرى؟

ثم أنتظم فى صفوفكم أجوب البحر مثلما تجوبون.

وأنت أيها البحر الواسع الرحيب ، بل الأم الغافية.

يا من يجد النهر والجدول فى صدرك وحدك الطمأنينة والحرية.

رويدك .. دورة يدورها هذا الجدول فى المنحنى، وهمسة واحدة يرسلها خريره فى رحاب هذا الغاب، ثم آتى إليك، قطرة بلا حدود فى محيط غير محدود.

وبينما هو ماض فى طريقه ، إذ رأى على البعد رجالاً ونساء يتركون حقولهم وكرومهم



مسرعى الخطى نحو أبواب المدينة.

وسمع أصواتهم تهتف باسمه ، وتتنادى من حقل إلى حقل، معلنة وصول سفينته.

فراح يحدّث نفسه:

تُرى هل يكون يوم الفراق هو نفسه يوم اللقاء

وهل يقال إن يوم غروبى كان فى الحق ساعة مطلعى؟

وماذا أقدم لمن انتزع نفسه، وترك محراثه فى إبان حرثه، أو لمن أوقف عجلة معصرته عن الدّوران؟.

هل يغدو قلبى شجرة مثقلة بالثمار. كيما أقطف منها وأعطيهم؟.

وهل تتدفق أمانىّ كالينبوع ،كيما أملأ لهم كؤوسهم؟.

أقيثارة أنا.. حتى تمسنى يد العلى القدير؟.

أم مزمار .. حتى تنساب خلالى أنفاسه؟.

إنما أنا ساع إلى السكينة ، ترى : أى كنز لقيت بين ثناياها، لأنثره فى ثقة واطمئنان؟.

إذا كان اليوم يوم حصادى، ففى أى الحقول قد نثرت بذورى؟.وفى أية فصول ، غابت عنى ذكراها؟.

إن كانت هذه هى حتما اللحظة التى علّى أن أرفع فيها مصباحى ، فلن تكون الشعلة التى ستضئ داخله هى شعلتى.

ولسوف أرفع مصباحى فارغاً مظلماً،

وسيملؤه حارس الليل بالزيت، وهو أيضا الذى سيشعله.

***

هذه أمور عبر عنها المصطفى.. بالكلمة .. وظل الكثير فى قلبه مكنونا ، لم يستطع حى هو أن يكشف عن سرّه العميق.

وما كاد يدخل المدينة حتى خف للقائه كل أهليها، هاتفين له،



كأنهم يهتفون بصوت واحد.

وتقدم إليه الشيوخ قائلين:

لا تعجّل بالرحيل عنا.

لقد سطعت فى غسق حياتنا سطوع الشمس فى رابعة النهار،

وأمدنا شبابك بأحلام نعيش فيها.

ولم تغد بيننا ضيفاً ولا غريبا، بل صرت ولدنا الحبيب، الذى عشقته أرواحنا.

فلا تترك أبصارنا عطشى إلى رؤية وجهك الصبوح.

وانبرى الكهنة والكاهنات قائلين:

لا تدع أمواج البحر تفرّق بيننا بعد الآن.

ولا تجعل السنين التى قضيتها بين ظهرانينا، تستحيل إلى ذكرى...

فقد طفت بنا.. روحا.

وكان طيفك نورا يضئ صفحات وجوهنا.

فلشد ما أحببناك .. حباً صامتاً مصونا استتر وراء قناع،ولكنه يهتف بك الآن عاليا، يتمنى لو يقف عارياً أمامك.

وهكذا الحب أبدا.. لا يعرف مداه إلا ساعة الفراق.

وجاء قوم آخرون يتضرّعون ،غير أن المصطفى لزم الصمت ثم أطرق، ورأى الواقفون إلى جواره العبرات تسيل على صدره.

ومضى مع القوم حتى بلغوا الساحة الكبرى أمام المعبد.

ومن كنف الهيكل برزت امرأة عرّافة تدعى« ألميترا » ،فنظر إليها نظرة ملؤها الحنان، إذ كانت أول من سعى إليه وآمن به بعد نهار واحد قضاه فى المدينة.

وحيّته المرأة بحرارة وقالت:

يا نبىّ الله ،يا من تسعى وراء أسمى الغايات

يا من ظللت تتطلع إلى الآفاق بحثا عن سفينتك.

ها هى ذى قد آبت ، وأصبح رحيلك أمراً لا مفر منه.

ألا ما أعظم حنينك إلى أرض ذكرياتك، وموطن رغباتك الجليلة.

لن ندع حبنا يقيدك ، ولن نسمح لحاجاتنا أن تستبقيك.

ولكنا نسألك أن تحدثنا قبل رحيلك. فتفئ علينا شيئا مما وعى صدرك من الحق.

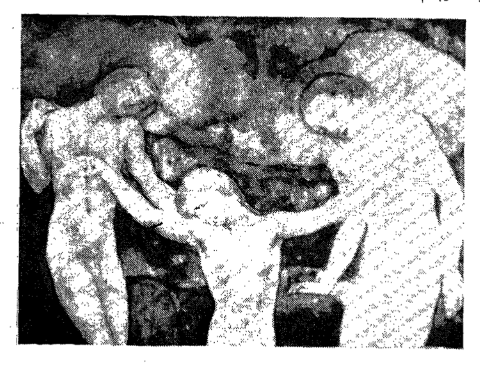
وإنا لواهبوه لأولادنا، فيلقنوه أولادهم، فلا يضيع أبداً.

ألم تك فى وحدتك ترقب أيامنا؟.

وفى يقظتك تصغى إلى ما يتخلل غفلتنا من بكاء وضحكات؟.

والآن نضرع إليك أن تكشف لنا عن خبايا نفوسنا، وتقص علينا بما أوتيت من معرفة، كل ما يقوم بين الحياة والممات.

فأجابهم قائلا: يا أهل أورفاليس ، بماذا عساى أن أحدثكم ؟ وهيهات أن أحدثكم إلا بما تجيش به قلوبكم!.



وانبرت ألميترا وقالت له:

حدثنا عن «الحب»

فرفع رأسه ونظر إلى القوم، فصمتوا جميعا خاشعين. وقال في صوت عميق:

إذا ناداكم الحب، فلبّوا النداء،

ولو كان الطريق إليه وعراً صعب المرتقى،

وإذا رفرف عليكم بجناحيه فأسلموا له قيادكم،

وإن وخزكم سيفه المستور بين جناحيه.

وإذا ناجاكم فآمنوا به،

وإن عصف صوته بأحلامكم كما تعصف ريح الشمال بالبستان.

إن الحب إذ يكلّل هاماتكم ، ليتخذ منكم القربان والفداء،

وهو إذ يشد من عودكم ، ليشذب منكم الأفنان والأغصان.

وكما يحلّق بالغاً هاماتكم، ويداعب أرق أغصانكم ، فتهتز من النشوة في رحاب الشمس!.

كذلك يهبط إلى جذوركم ، فيهزّ أعماقها وهي متشبثة بباطن الأرض.

ويضمكم إلى أحضانه كحزمة القمح

وتحت عجلات «النورج» ، يدرسكم ويعريكم.

وبالغربال يذروكم،

ومن القشور يحرّركم.

وبين رحى الطاحونة يطحنكم طحن الدقيق.



ويعجنكم حتى تلين له قناتكم.

ثم يسلمكم إلى ناره المقدسه ،حتى تصبحوا خبزاً مقدساً فى مأدبة الله العلوية.

كل هذا يفعله الحب بكم، كى تعرفوا أسرار قلوبكم.

وبهذه المعرفة، تصبحون قطعة من قلب الحياة.

أما إذا خفتم ، ولم تنشدوا من الحب إلا الدعة والمتاع، فأولى بكم أن تستروا عريكم وتخرجوا من بين شقّى رحاه،

إلى عالم جامد خلا من الفصول،

حيث تضحكون .. ولكن ، لا بكل قلوبكم،

وتبكون.. ولكن ، لا بملء عيونكم.

فالحب لا يعطى إلاّ ذاته، ولا يأخذ إلا من ذاته.

والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد.

فالحب يكفيه أنه حب.

فإذا أحببت ، فلا يحق لك أن تقول : «الله فى قلبى»،

بل قل: «إنى فى قلب الله».

ولا تظنّن أنك قادر على توجيه الحب وفق هواك.

فالحب هو الذى يقودك، إن وجدك أهلا لقيادته.

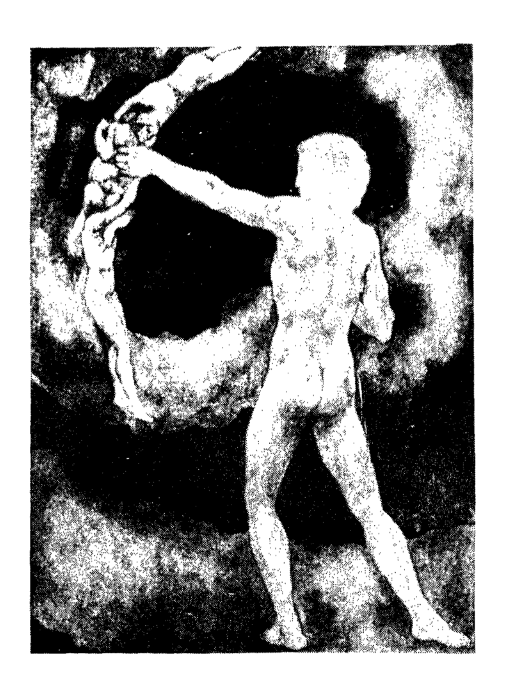
الحب لا ينشد إلا تحقيق وجوده.

فإذا أحببت ، ولم يكن مفر من أن تساورك رغبات ، فلتكن هذه رغباتك:

أن تذوب حتى تصبح كالغدير المنساب ، يشدو لليل بألحانه.

وأن تحس الألم .. النابع من فيض حنان كبير.

وأن تدرك بنفسك الحب، فتتقبل طعناته.



وأن ينزف دمك، راغباً مبتهجاً.

وأن تنهض مع الفجر بقلب يطير، لتستقبل شاكراً يوم حب جديد.

وأن تغفو وقت الظهيرة مسترجعا نشوة الحب.

وأن تعود إلى مآواك عند الغروب ، مقدراً للجميل.

.. ثم تخلد إلى النوم، وقلبك يسبح بمن تهوى.. وشفتاك تتغنيان بالحمد والثناء.

ومن جديد عادت «أليترا» تقول:

وما قولك في«الزواج »أيها المولى؟ فأجاب قائلا: لقد ولدتما معا

ومعا تظّلان إلى الأبد.

ومعا تكونان ،حينما تبدّد أيامكما أجنحة الموت الشهباء.

نعم تظلان معا، حتى في ذاكرة الله الكتوم.

ولكن، دعا الفسحات تفصل بين التصاقيكما.

ودعا رياح السماوات ترقص بينكما.

وليحب أحدكما الآخر، ولكن لا تجعلا من الحب قيدا.

وليكن حبكما بحرا يتهادى بين شاطئ روحيكما.

وليملأ أحدكما كأس رفيقه.. وحذار أن تشربا من كأس واحدة.

وليعط أحدكما الآخر من خبزه.. وحذار أن تأكلا من رغيف واحد.

غنيا .. وارقصا .. واطربا.. معا، ولكن ليحتفظ كل منكما باستقلاله،

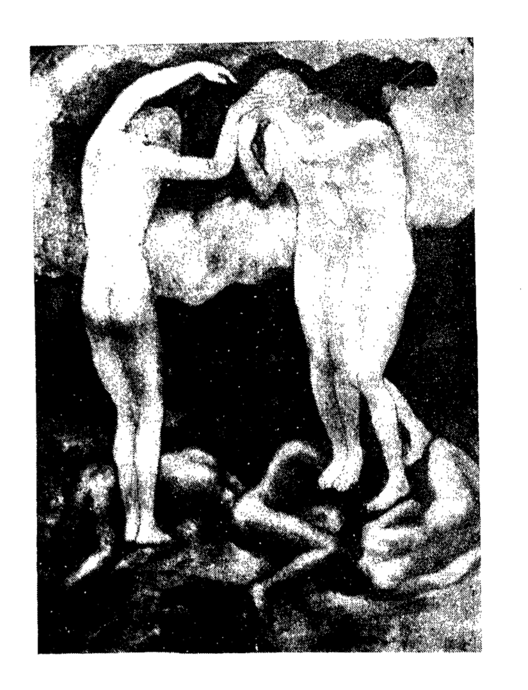
فأوتار القيثارة يمتد كل منها مستقلا عن الآخر، وإن كانت تنبض جميعا بلحن واحد.

وليهب كل منكم قلبه للآخر ، لا ليتملكه.

فإن يد الحياة هى وحدها التى تستطيع أن تسع قلبيكما.

ولتقفا معا ، ولا تتلاصقا.

فإن أعمدة المعبد تقوم كل منها مستقلة عن الأخرى.



والسنديانة وشجرة السّرو لا تترعرع إحداهما في ظل الأخرى.

***

وقالت امرأة تضم طفلا

إلى صدرها،

حدثنا عن «الأطفال» : فقال المصطفى : إن أطفالكم ليسوا بأطفالكم.

وإنما هم أبناء الحياة وبناتها ،عندما تحن الحياة شوقا إلى نفسها.

فبكم خرجوا إلى الحياة ،وليس منكم. ومع أنهم يعيشون في كنفكم، إلا أنهم لا ينتمون إليكم.

ولقد تمنحونهم حبكم .. ولكن لا تفرضوا عليهم أفكاركم

فلهم أفكارهم.

ولقد تأوون أجسادهم، لا أرواحهم.

فأرواحهم تسكن في بيت الغد، وهيهات أن تلّموا به.. ولو في أحلامكم.

ولقد تجاهدون لتكونوا مثلهم ، ولكن .إياكم أن تجعلوهم مثلكم.

فالحياة لا تعود القهقرى ، ولا هي تتمهل عند الأمس.

أنتم، الأقواس، تنطلق منها أبناؤكم ، سهاماً حية.

والله يرى الهدف قائما على طريق الأبد.

ويشدكم بقدرته حتى تنطلق سهامه في سرعة .. وإلى بعيد.

فلتستسلموا بين يديه راضين.

فإنه إذ يحب السهم الطائر ،ليحب كذلك القوس الثابتة.

نقد

«فهارس البياض» لماجد يوسف:

يا له من كونٍ أبيض
يا له من عدمٍ أبيض(٢)

غادة نبيل

تتواتر صور الديوان الكاسحة للحرف أو لمُطيرة له حتى يحتاج الأمر نزول الرب من قمته ليعارك اللغة والناس ويجمع شظايا المتفجر من الكلم، ويلتقى التمرد مع حس التماهى مع الألوهة فى شهوة السيطرة على الحرف والانتصار به وله عندما يقدم الشاعر لمجموعة قصائد الأهرامات بمقطع يقول:

«الاخطبوط
شاعر مسك كل الخيوط
وقاد بها أوركسترا».

لكن الحرف هو الذى يخذله وليس ثمة اكتشاف هنا أومفاجأة لأن العدمية تكون قد أكلت المنبت.

«ولا القاموس نافع يقود أوركسترا».
ويترتب على هذا المحو أولاً بأول لكل ما يطرحه النص من أطواق (خارج الكتابة.. مثلا: «مفيش مفر لقوس قزح من أسره جوه قوس قزح») ترسيخ دعاوى الشاعر المتكررة باللاجدوى واللاقدرة وهو ما يدعم مناخ الخلخلة النفسية لدى المتلقى حتى لدى تعامله مع غنائية أناشيد الحزن العديدة التى يتضمنها العمل، ويبقى تمرد الشاعر قاصراً عن بلوغ حالة التسامى إلا عندما تكسوه العدمية. واللافت فى جدلية اليأس التى تفرزها حالة الثورة/ العدمية التى تلف الديوان انحسار رغبة العيش الأبدى وتراجعها إعياءاً - وإن لم تنتف

ـ وهو ما يضمن استمرار درجة من التمرد:

« والحلم بيهد البدن
ومفيش مناص
مهرب
نكوص. »

وإذن لا يسع الشاعر (ماجد يوسف تحديداً) كما بينا إلا أن يعيش كثائر كما لا يمكنه أن يحيا دون يقين.. ولو كان يقين النفى . لكن ثورته هى يقينه وصليبه الذى يحمله ـ بلا بدائل ـ إلى الجلجثة.. نقطة لعدم.

يقول پول كلوديل فى قصيدة "المدينة":
« شر الموت، إدراك الموت
بينما كنت أعمل.. أحفر بهدوء طابوراً من الأشكال فوق الصفحة
ملأتنى هذه الفكرة لأول مرة
كبرق داكن
الآن أفعل هذا الشىء. عما قليل سأفعل غيره
وبعد ذلك سأكون مرحاً، حزيناً، طيباً
أو شريراً أو طماعاً أو مبذراً أو صبوراً أو احتوائياً

أنا حىّ حتى لحظة لا أكون
ولكن بينما كل من هذه الصفات تستلقى فوق ذلك
الفعل الأبدى ففيم تستمر ذاتى؟
الخدر يغزونى، الذوبان يفصل أصابعى عن القلم
الرغبة فى العمل، الحافز للعمل كلها هجرتنى
وأبقى ثابتاً بلا حراك
أنا موجود.. أفكر
آه لو كنت لا أفكر!
....
....
العدم يكون.
لقد عانيت ولمست
رعب اللاجدوى
فما لا يتواجد، يدعمه دليل يدى.
لا تنقص القوة العدم ليلعلن نفسه عبر فم
يستطيع القول : « أنا أكون ».

هذه هى غنيمتى، وهذا هو كشفى الوحيد.»

وماذا عن أنثى ماجد يوسف؟
أنثى الديوان فوارة ومنمطة
ماذا أقصد؟

فى هذا النص الشعرى لا نقف أمام الأنثى الانسية والأنثى الإلهة فحسب فالشاعر يدمج الحلمين التقليديين لماهية الإلهة وماهية المرأة النموذج بإغراق الأثنين معاً فى هوة العدم الواسعة.

ولا حتى الأنوثة - يريد شاعرنا أن يقول - بمنجاة من عبث الوجود ولا هى بالاستثناء عليه..

بل لعل التواصل الإنسانى - الجنس مع الآخر الأنثى هنا - هو الذى يفضح كل شىء كمحض عدم.. مهما حاول هذا العدم التستر خلف أقنعة ومنمنمات اليومى والرتيب والمألوف.

إن أنثى الشاعر هى المعادل النفسى لوجود يعترض على كل شىء - وعلى نفسه فى قلب الأشياء - لأنه بلا كينونة. وهى فى الوقت ذاته انعكاس لحالة التشبث والاحتفاء وإن ظل مهزوماً) بالحياة. لكن يحسب للشاعر أنها ليست منمطة على مستوى التخييل الشرقى إلى مداه وإن كان هذا لا ينفى عنها ارتسامها وتشبعها بالمعايير الجمالية التراثية لخاصة بالشاعر لكنها على الأقل نجت من تلك اللعنة الأبدية- الخيانة (وقد سئمنا التباكيات التى تبرزها هكذا نصياً ونفسياً على أية حال).

إذن هى ليست الأنثى الخائنة أو حتى Femme fatale التى يستثمر الفنان اضطرابها ليعلو صوت نحيبه وإنما الأنثى المتوله بها - مصدر الفتنة والبراءة والأمومة.. مركز الكون وبدءه.. وجهها قد يحمل الحقيقة.. لكن - ولأسى الشاعر الحقيقة الفالتة لأنها وهم ويبقى السؤال الذى يروح ويجئ كالبندول: هل يترك لنا الخراب القدرة على أن نحب؟. فإن كان أى نوع من الحب ذلك الذى يتخلف عن إدراك الوجود كعدم أو النظر إليه من عمق الوهدة السوداء؟ هل نحن نحب لنتلهى أم أننا نحب فى وقت اللهو؟.

ولأن الشاعر يعرف ألا إجابة يواصل الأسئلة التى تكشف عدميته وهو لا يملك منحنا إجابات لا يملكها نفسه.. وعلى هذا نستطيع أن نفهم كيف - بالنسبة له - لا تصمد أمام غمقة العدم أو تنهض من قبضته حتى لحظة الاقتراب الإنسانى العميق والشديدة النأى عن بقية العالم.. تحديداً لحظة العلاقة الجنسية الرومانسية أو الاتصال الجسدى الذى يقف روحياً على عتبة غياب ما.

ولعل قصيدة "اللعنة" توضح ما نقول.

هنا تتبلور مكانة الأنثى فى الديوان كأوضح ما يكون - من خلال اعتراف ليس به لبس:

«وألقى انتصارى فى الاتحاد قمة فشل
يكبر شعورى بالافتقاد لحظة توحدنا القبل».

حتى وإن كان الشاعر يردف الأبيات السابقة بالتالية:

«يضيق علينا ـ ف الابتعاد ـ كون البشر
يوسع علينا ـ ف الاقتراب ـ ضيق الغرف».

ونكاد نصدق.. لولا أن القصيدة تعود لاستسلامها الحزين بألا قانون سوى قانون اللعنة

«اللعنة صاحبة ف ليل كثيف
واللعنة كامنة فى النهار
اللعنة لعنةفى الصعود والانحدار
....
....
....
وادينا جمعنا الحصار
واللعنة فى معنى الهزيمة والانتصار»

وهكذا نعرف ـ بلا أوهام مؤقتة إذ أن الشاعر يحرمنا حتى من هذه ـ أن التلاقى الجمسانى الروحى فى محاولة الإمساك بالحياة لا يحقق فعل المقاومة (ثم أن المقاومة ذاتها دالة على حالة الصراع) فحيث الجبر هو المبدأ ـ كما ينضح الديوان ـ لا يكون التضام إلا عبر «وهم الحقيقة.

وهذان إذن كل ماهو متاح.

وما يدعم هذا التحليل تكرار مفردة «اللعنة» و«اللعنات» ست مرات فى هذه القصيدة المعنونة بـ «اللعنة» خلاف مفردات الموت والحصار والمكسور والجبر والقبر والانكسار والدم والذهول والجحيم والخبال والمنتهى والعفن والمسخ والأتون والبشاعة والوحش والمخالب والجنون والجوع والقرف وغيرها فى الكلمات والأفعال الدالة على أننا أمام مأزق غائر فى روح تبحث عن نفسها. وليست الرغبة ذاتها أو فلنقل الشهوة للأنثى إلا شهوة لتصديق أن ثمة إمكان للخروج عن قانون العدم.. حلم الإفلات كما أشرنا منذ قليل. أوليست هى الأم.. الرحم الأول... مانحة الحياة فى كل دورة ورمز التوالد الخصيب أى محاولة هزيمة العدم ويباسه بأمل الميلاد؟

رغم هذا ينوء الديوان تماماً بوطأة عدميته وحيث أن اللقاء "بدد" فهو يجر أنثاه إلى جرف الهاوية المحتومة.. لكنها تبقى داخل إطارها المختار لها بعناية شرقية أصيلة..

ولننظر إلى المفردات الواصفة للمرأة فى المتن.

«المهاد الأنثوى»، «روح الغزال»، «حورية من حرفين حرام»، «حوراء /

حجاب»، «والرحم مليان بنات»، «جسم الغزال»، «زهو الجمال/ محصور ف سرداب الرمال»، «البطن قوس ألوان قزح/ والصدر ناهد كبرياء لما اتدبح/ قزح الغزال للمصيدة ودق الكفوف».

وليعذرنا القارئ في كثافة هذه الاستشهادات إذ نأتي على بيان مدلولها النفسي والشعري والتاريخي عما قليل.

«ونيل من حرف يشبهني/ يقسمني على الساحة/ بيوت/ ومقام/ وشاهد قبر متجدد/ على عروق النبات والبنت»(وتتكرر صورة النيل كذلك في الديوان وفي دواوين أخرى للشاعر أبرزها «تحولات الخروج من الدوائر المثلثة» بوصفه رمز الذكورة والخصب).

ويقول «يلين الحرف يتأوه على النهدين/ ويتأود على دلتا الفخاد السمر.../ أيا أنثى الدما والنار».

«يبان جسمي على خطوطك / تمد بحاري لشطوطك/ وصوتك دا اللي كان غناج/ يلم الأرض في السره/ يكورها ثمار فجة المذاق..مرة/ ومرة في مرة.. يتلون شعاع النور/ ويتكون على بض البياض.. بلور/ ف جيد من عاج».

نتوقف قليلا قبلما نواصل الاستشهاد . تكشف هذه الصور الرؤى عن مواصفات جمالية للأنثى تتزاحم داخل مفاهيم ليست بالحداثية على الإطلاق . ونحن بالطبع لاندين أو نحكم بل نستمتع إذ نمارس تقليدية رؤانا المشتركة مع الشاعر.. ونحاول أن نقترب.

لا شك أن الحورية هي المرأة المستحيلة والغزال صورة عربية. ولعل انجذاب الشاعر لروح وجسم الغزال وتلاعبه بمفردات الحلال والحرام والنماء والخصوبة التي أوردنا بعضها كلها تبين - بل العنوان نفسه يقولها - إن نموذج الجمال عنده هو الجمال الأبيض. لكن البياض مدان وبرئ.

يقول:

«وكاااان كل شيء
رخام
مرمر
وكسان كل شيء أبسط
ودخل النيل على الأنثى
وفض البحر أرض الضوء
ونزل البحر من فوق فوق.

يحكي هنا لحظته. كما الأساطير والحكايا القديمة يروي. تذوب صفات «القبوية» و«الدهلزة» في العلاقة الجسدية الروحية بين «النيل» و«الأنثى»، بين «البحر» و«أرض الضوء» لحظة الافتضاض والنصاعة ليسترد الأبيض بهاءه ونورانيته ويبتعد عن الدلالية العدمية وإن لحظات (حتى مع صور الرخام

والمرمر وإصرار الشاعر عليها أيضاً فى أعمال أخرى) ليتحقق السطوع.. «أرض الضوء» عبر احتفالية اليسر والبساطة والغيبوبة المشتهاة وحتى صورة نزول البحر «من فوق فوق» تبقى ملغزة مفتوحة على احتمالات وحسب . هل هو نزول التراجع أو انحسار المد فى لحظة الاتصال أم الانسكاب.الطوفانى ـ بما توحى الصورة ـ كشلال «من فوق فوق» عقب الولوج أم يحتمل معنى النزول من علياء ما زائفة وذاتية الشرك لأنها كانت بالأمس معكوفة وقائمة وحدها والآن تغير كل هذا بعدما دخلت «أرض لضوء»؟.. كل هذا ضمن معنى أو وصف شديد الصوفية للحظة تتجلى صوفيتها فى جسدانيتهابالنسبة له ولنا أو أمامنا. ثم أن الفض هو محاولة لإحداث علامة فى وجود بلا وجه.. لعلها محاولة لترك أثر وسيرة وفى هذا تضعيف لدلالية الفقد والحس بالخواء.

وتتأكد هذه المراوحة والمزاوجة بين الهتك اللغوى والهتك الجسدى عندما يقول: «الكلمة بتلم القطف ويعاود الشاعر هذا الإحساس عندما يكرر ذات النبرة الحكائية فيما يحاكى تراسل صور بدء الحياة والخليقة (لحظة الخروج من الغيبوبة أو الوقوف على عتبات اليقظة العائدة) كما لو كان يدون سفره الخاص وكتابه الأقدس:

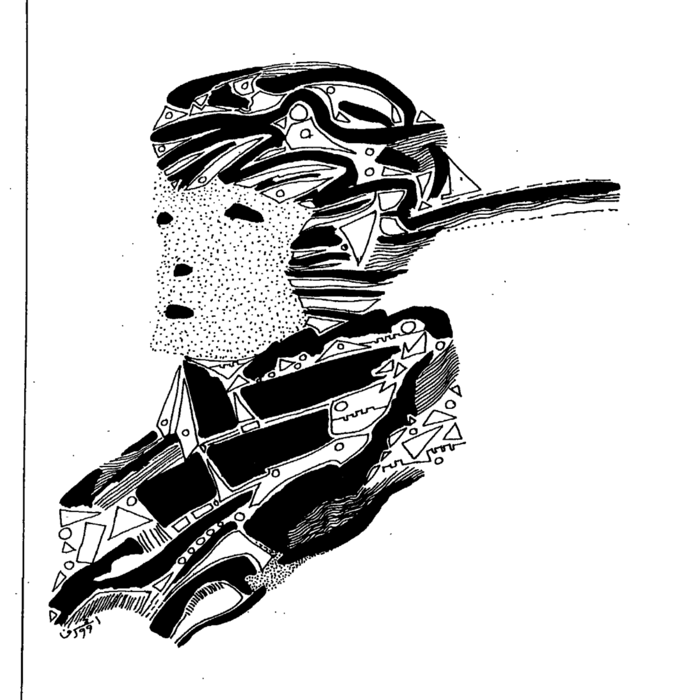
«وكان النهد
كان الفخد
كان المهد
وصار النيل».

حكاية صغيرة هذه. تبدو هكذا أو فى هذا المقطع مكتملة. انتهت هنا. فى «لون البياض أحمر» خروج وكسر للإثنينية اللونية فى الديوان (الأبيض والأسود) مع التسليم بطغيان الأبيض وغلبته بلا شك.

يرتبط الأحمر بالعنيف و بالنارى والملتهب .. وهنا يمنحنا اللون فى هذه القصيدة الجريئة أبعاداً نفسية ورؤيوية جديدة. اللون هنا موظف عضوياً داخل جسد القصيدة (والقصيدة أنثى!)وجسد المحبوبة عبر صور وحركات وتقرير واستعارات لا حصر لها حيث تتجسد هذه العلاقات المتداخلة ما بين المحبوبة والمفردات المستخدمة لتمثيل لحظة الاتصال الجسدى بكل موحيات الأعضاء الحية والفاعلة فى الأجساد المتواصلة مع ومن خلال «الرموز» التى أرادها الشاعر كذلك فجاءت ـ بلا فرويدية معتسفة ـ بسيطة ومجسدة للصورة أو للحظة.

«مفيش مفر من اللقا جوا الفخاخ
داخ القلم ف المحبره
سالت دماه
ف لعبة الحرف / الإله»

نشير سريعاً إلى استدعاءات القلم والمحبرة والدم السايل الناتج عن علاقتها وحقيقة عدم استغناء أى منهما عن الآخر.. بل عن كون كل منهما مخلوق للآخر



لا لنفسه. ويدعم هذا عموم الصور الموحيات فى القصيدة كلها: «سالت دماه/ ف لعبة الحرف/ الإله».

ثم «والبر مغسول بالإيقاع
بيرتجف لذة وألم»

وأضاف إذ يقول: مفيش مفر
من افتتاح الوردة فى دلتا القمر

والتأكيد على «الغياب»، عبر تساؤل مقطعى:

« هل من عبث ف اللحظة دى؟
هل من عدم؟
هل فيه مرارة ف السؤال؟
هل فيه أمر؟ »

ثم يتواصل خطاب اللعنة فى صوت يبدو وكأنما يوجه نذيره للطرفين معاً:

« الشط من قدامكو بان
والبحر خان
والباب فتح على ألف بر
... مفيش مفر »

ويرفع الحس بلحظة الفض والهتك للجسد ـ القصيدة ـ الكلمة ـ الكون متواليات الصور فى «لون البياض أحمر» عندما يقول مثلاً والكون فى حالة اهتزاز من غير رجا».

الاهتزاز هنا هو حالة ارتجاج كاملة فى الجسد وفى الكون المعدوم الغائب والموجود معاً حتى فى قلب اللحظة.. وحتى اللحظة الكونية أو القيومية تبقى بإدراك كامل مستسلم «من غير رجا» لولا أن هذا لا ينفى حالة الاحتفاء بالأحمر وبالفتوة والقوة الكامنين فيه:

«لون البيض أحمد عفي
مليان بنفس ومكتفى»

ولكن.. دعونا لا ننسى الكلمة السر فى هذه القصيدة الواشية.. «مفيش مفر».

والشاعر يتقمص المعايير الجمالية والمفاهيم السوسيو نفسية للجماعة وإن كن يفارقها أحياناً.

فعلى الرغم من تلك الإثنينية أو الفصام الذوقى الجمالى فى تراثنا العربى حيث التغنى بالجمال الأسمر فى الفن والشعر والأدب والإقبال على الجمال الأبيض فى الواقع المعاش نجد الشاعر يتغنى بالجمال الأنثوى المرمرى ومن ثمّ فهو ـ على الأقل ـ أكثر صدقاً مع النفس فى تحديد رؤيته الخاصة لما هو جميل.

لكن تبقى ثمة تصورات لماهية السلوك الأنثوى أو ما يمثل الأنثوى من خفر ودلال ورهبة أو خجل وكلها نجدها منثورة، بل كل هذا يفصح عن نفسه متناً

ورؤية. ورغم محاولات اختراق أو خرق التقليدى المتوارث بالأسطورى أو الخارق، نجد هذا الأسطورى ذاته مجذوباً، مدجناً ـ وبعنف ـ بالتقليدى.. إلا حينما يسعى الأسطورى للهروب من الحصار كله ومن الشاعر الذى يلقى إلينا بذلك اليوم الذى صارت منذه «عروسة البحر نداهة» و«ست الحسن جنيه/ والشاطر حسن عفريت». ويعنى الامتساخ أن العدمية قالت كلمتها.

وليس ثمة حلم بالمروق عن المتوارث لأن الأسطورى إذ يتحالف معه يسمح للشاعر بغواية الاستمرار فى تأليه أنثاه والتعامل مع ربوبيتها برومانسية فنجده مثل أكثر الشعراء والأدباء ـ بل وربما الأديبات أيضاً يقول مثلاً:

«إلى أنثى اصطفاها الطين
ف دابت فى سنا الكلمات
وفاضت فى فضا المعبد
لمع ـ فى المنتهى ـ المصعد
إلهة ف قدس أقداسها
أثيريه
وعلوية
جمالها ف عزها لذاتها
بهاها هو لذاتها».

والذراع الآخر لهذا الاحتضان البطراركى لأنموذج الأنثى الإلهة أو المتألهة لا يترك مساحة كبيرة لتفكيك التعارض بين القيم الذكورية التقليدية والقيم الأنثوية التقليدية فى العموم.

ويتجلى الحرص على عدم إفلات التقليدى فى قصيدة «بياض عين الكابوس».

هنا وصف «واقعى» شبه تفصيلى لإكليل قبطى حيث تنتقل «الوصفية» من المرئى والمشهود إلى الالتحام ـ عبر فعل التخيل ـ بالمرأة الإلهة فى العقيدة المسيحيّة، ويستتبع هذا استنهاض صورة العذراء ـ دونما تسمية ـ لوصف مقام العريس من أكتاف عروسه.. وطرافة ما ينجم عن الاستدعاء من تفاوت الأحجام.. فإن قال قائل إن الاستدعاء بيئى (كما تحمل الفلاحة ابنها) وليس دينياً (كما تحمل العذراء المسيح) ما اختلفت الصورة كثيراً.

لنقرأ ما يسطره الشاعر:

«وعلى الكتاف المرمرية المبهجة
شايلة العريس
ساند بايده فوق دماغها
مغطى عين من وشها
ومدلدل الرجل الأنيقة بالحذاء أسود بيلمع
.. بره رجل البنطلون على صدرها
ورا ضهرها الرجل اليمين

حره بتلعب ف الفراغ».

إن بقية صور هذه القصيدة مثال قول الشاعر «وشها جامد عليه شبح ابتسامة واندهاش/ وخيال ملاك خارج من الكاس القزاز/ الجسم سرى/ والجناح فقاقيع هوا».. ثم «والقدم بالضبط على قوس الهلال/ وش الملاك وكأنه طفل/ محنطاه هالة من النور المقدس للإله»كلها تميل إلى الدينى بشهوة لاتخطئها روح القارئ. وأزعم أن هذا الميل يبلغ حد الانكفاءة بتجاوزه للموحى والمكنون ودخوله منطقة الصريح والمسمى.

والنص زاخر القناعة «بحقيقة» ووجود طبيعة أنثوية أساسية وأولية وهو أمر لا يمكن أن ننفى مصدره فى تقسيمات تصنوراته البيولوجية. وثنائية التفكير هذه ليست بدعة وإنما حقيقة تتجلى فى تفسيرات بعض المدارس النقدية النسوية.

الفرنسية هيلين سيكسو مثلا تعطينا قائمة من المتقابلات الثنائية التى تتناظر بدورها مع ذلك التقابل الأصلى والأول ونقصد ثنائية الرجل/ المرأة.

ولنتأمل متقابلات الناقدة التى تؤكد على نبوعها وعمق انغماسها فى النظام القيمى الذكورى.

الإيجابية/ السلبية
الشمس / القمر
الثقافة/ الطبيعة
النهار / الليل
الأب/ الأم
الرأس/ العاطفة
القابل للفهم/ الحساس
العقل/ المشاعر

وتوضح سيكسو أن ما يعتبر الجانب الأنثوي فى متقابلاتها الاختزالية ذات الدلالة هو دائماً الجانب السلبى العاجز المستكين أو غير القادر هذا إذا نظرنا إلى كل وحدة من المتقابلات كهيراركية. ويمكن لنا أن نتحفظ على وحدة الشمس/ القمر.. تراثياً فبينما الشمس كمفردة مؤنثة أكثر ارتباطاً بالمحبوبة فى المفهوم الجمالى الشكسبيرى مثلاً فإن القمر لدى ثقافات أخرى يبقي مؤنثاً بينما هو رمز جمالى تراثى أنثوى فى أكثر الفولكلور لعربى الحديث رغم ذكورة المفردة ولا نفهم إن كان هذا يتماشى مع التعبير عن الأنثوى المتغزل به فى الكثير من الفولكلور العربى الحديث كذلك بالصيغ اللغوية للمذكر لكن لهذا حديث آخر ليس هذا مجاله.

والمشكلة التى تزيح عنها الناقدة الستار أن فكرة الموت والهزيمة كامنة داخل المتقابلات فحتى تكتسب أى مفردة من المفردات داخل أية وحدة من الوحدات "معنى" ما لابد لها من تدمير وتحطيم المفردة المقابلة لها وهى معركة على

الدلالة يعاد تمثيلها بصورة مستمرة. وفى ظل نظام ذكورى مغلق لا ينتصر إلا الذكر أو الرجل وليس ثمة مساحة إيجابية للمرأة فى ظل مسلسل التأنيث والتذكير لماهو مجرد أو ملموس معاً فكما تقول الناقدة: «إما أن تكون المرأة سلبية أو لا يكون لها وجود».(٧)

وفى النص التعبير صريح لا يحتمل لبس عن تلك النظرة الثنائية التقسيم لكون قد تعرض للتصنيف، وبشكل يدعم المتقابلات الذكورية التى تلفت الناقدة النظر إليها إذ يقول الشاعر:

«والمعبد قنديل
والترعة نتايه
نداهة ورايا
بتعكس ف الآية
وتقرا بالمقلوب
عدية أيوب».

عدية أيوب هى إرث الصبر المقدور لا المختار وعليه فهى صيغة خاصة جداً وآثمة فى علاقة المتمرد المتآكل أو الثائر بالسلب أو حتى الناقص الثورية بالوجود.. وجوده أولاً ثم الـ(وجود)

والانكفاءة الصريحة على الرمز الدينى فى تعبير النص عن الأنثوى هى أيضاً ضمان التواشج مع منظومة التقليدى الذى يسيل من الصور الآتية:

«وافرش رمش العين
للمهرة الألفية»
أو: «لفلف ع النخلات
شعر الجنيات»

ثم فى قولته:

«وأنا ماش بشوق أكبر منى
لأنوثة حورية ونداهه»
أو:
«زف الموال
والناى رقرق
من وادي الملكات للدلتا
وبنات أبكار
زى الأشعار»

ثم هو يتغنى بـ«الخدود عناب» و«سيقان عبله» و«الحلمات النافرة»، و«البطن يا عين مشدودة ياليل زى الطبلة، «وكشة العروسة» فى مقابل «هشة العريس» و«كحل عين الأنوثة» مكرراً بالألوهة ـ من خلال الإلهة إيزيس .. وهكذا

نجد التأليه ينبثق من التقليدى ويمهد له باستمرار.

ولأن المرأة - وفق رؤية المجتمع الذكورى - تسكن الهامش أى على أطراف النظام الذى ينشئه ذلك المجتمع فهى الفاصل بين الرجل والفوضى (خارج الهامش) كما أنها بحكم موقعها المهمش تنسحب نحو ما هو خارجى أو ما يسعى للخروج عن النظام الذكورى أى صوب الفوضوى ولهذا يمكن لها أن تكون المومس الفاضلة أو الربة الإنسية دائمة الإفلات من التعريف رغم كونها مؤطرة إلى الحد الذى لا يسمح لها ذلك النظام إلا أن ترى نفسها من خلال عين الآخر الرجل.. كائن رقيق خجول دائم الاحتياج للحماية من الآخر - الرجل ولا يسمح لها بالنمو إلا من خلال «وظيفية» وجودها حيث تعمل على حماية النظام الرمزى الجمالى للمجتمع الذكورى من السقوط فى الفوضى «المتخيلة»..

وهنا أيضاً تتبنى اللغة النسائية رؤى الآخر الذكورى حيث العقلنة والمنطق فضائل غير أنثوية.

ونحن وإن كنا مشددون إلى نفس الموروث الذى أملى على الشاعر جمالياته وقيمه إلا أننا نرى أن من حقنا الحلم بأن يتجاوز المبدع ما لا نستطيعه نحن - وإن بالمخيلة. وللقارئ هذا الحق المطلق دائماً يكتسبه بدور «التلقى» الذى تحاول ما بعد الحداثة أن تحيله إلى مهمة.

لهذا يضعب التسامح مع الآحادية المفاهيمية للنص على مستوى تصوير الأنثوى وخاصة أن الشاعر لا يتبنى الموقف النيتشوى هنا بإطلاقه.. رغم أن ذلك الموقف يرى أنه طالما لا يستطيع المرء الخروج عن أبعاد وزوايا رؤيوية ما فهو على الأقل ملزوماً بضرورة قلب هذه الأبعاد والزوايا بأكثر ما يستطيع حتى يفكك المتعارض والمتناقض منها..

لا نملك من العدمية فكاكاً.. هذا صحيح لكن إن كان من ديونيسية هنا فهى فى الجيشان والمور الذى يبقى مجزوئاً قانعاً بعدية أيوب، ونحن هنا ربما كنا نطالبه بثورتين. الأولى على العدم أو بالأحرى على الغرق النصى فيه، والآخرى على مفاهيم الجماعة وجمالياتها القيمية الأمر الذى يتضمن إنكار تاريخ من التراكم.

ولعلنا جميعاً أسرى بحق.. فأعيننا جميعاً - كشرقيين - إن لم يكن أكثرنا ترى البياض لا السواد جمالاً وترى الشعر الأملس لا الأجعد جمالاً، وترى صفة البكارة أنسب للغناء وكتابة الشعر من غيرها.

لذا يتبقى سؤالان ضروريان بعد هذا الاستعراض لصورة الأنثى فى «فهارس البياض» ومآخذنا عليها.

هل من المشروع مساءلة المبدع عما اقترفه جمالياً من خلال مطالبات «أخلاقية» ما - وما نقوله هنا يكاد يتماس مع هذا؟ أو هل يجوز انتظار (ولست أفهم كثيراً انتظاراً بلا مطالبة إلا فى حالة المحبة المكتفية بنفسها وبسنا وهجها) تطوير الفن لمجموعة بديلة من السمات والفضائل الأنثوية «الأكثر

حداثة» أو تمشياً مع مفاهيم حقوق المرأة؟ والسؤال الآخر كيما تكتمل ممارستنا للنقد الذاتي الموقفي إذ نحن نمارس نقد الديوان وقبلما يصبح ذلك النقد مادة إدانة لتعامل النص مع المرأة بشكل كامل هو: هل لو قلب الشاعر المعايير الجمالية والمفاهيم القيمية الاجتماعية التي تربطه بالأنثى كنا نعجب بالناتج الشعري لذلك الإنقلاب؟

وكما أسلفنا فإن المتقابلات في الديوان ليست بالأنثوية والذكورية فحسب وإنما عدمية أكيدة .. الكون أمامه ذكر وأنثى:

«والأرض شاهدة
والنفق ممدود»

وأيضاً إذ يقول «صخرة لجبل»، «صحرا لحجيم»، «حرب الدمار»، «مينالفنار».

ينبثق العدم كله إذن في داخل هذه الأشياء ومن قلب كل المتقابلات التي تنطق بجنس الأشياء .. بل تمنحها جنسها ونوعها.

ولا يبقى في الكون إلا وهم لحقيقة يلمنا ويضمنا». هذا يعني أن العود دائماً للقهقرى.. أي باتجاه إدراك الحالة الأم.. متلاك الوهم والكينونة به طالما أن محاولات الخروج (عن طريق المرأة أو الحلم أو اللغة أو الثلاثة معاً) منخورة من الداخل بالوحش الذي هو كل شيء.. العدم.

الهوامش

7) Marks, Elaine and Isabelle De Courtivron: "New French Feminisms". "Sorties", Published by the Harvester Press Limited, University of Massachusetts Press, 1980, First Published 1981, P.92.

قائمة المصادر

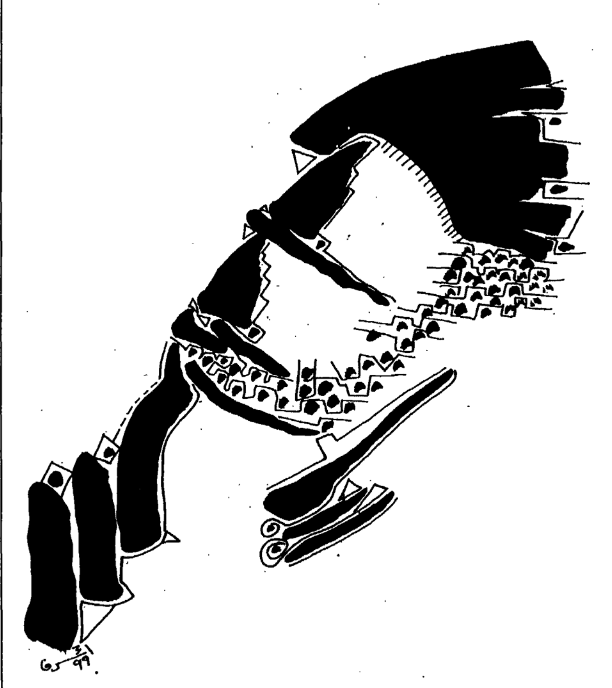
(A) المراجع الأجنبية: Bibliography:

1) Camus, Albert: "The Rebel - An Essay on Man in Revolt". A Revised and Complete translation of "L'hamme revolte" by Anthony Bower, Vintage Books, New York - 1960.

2) Heller, Erich: "The importance of Nietesche - Ten Essays". University of Chicago press, 1988.

3) Magnus, Bernd: "Nietzsche's Existential Imperative. Published by Indiana University press, 1987.

4) Marcel, Gabriel: "Tragic Wisdom And Beyard - Including Conversations between Paul Ricoeur and Gabriel Marcel. Transtated by Stephen Jolin and Peter Mccarinck.



North Western University press, 1973.

5) Marks, Elaine and Isabelle de Courtivron: "New French Feminisms". The Harvester press limited, University of Massachusetts press, 1980. First published 1981.

(B) المراجع العربية:

١) عبدالعزيز العيادي: «المعرفة والسلطة – ميشيل فوكو». المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٤.

مايسة زكى

حـــالــة إدريـــسيــة



أرخص ليالى؟.

عندما وقف عبد الكريم أمام «الواسعة» التى تحيط بالبركة فى قريته وتسمر أمام اختيارات هزيلة محدودة فى منتصف هذا القرن الذى يرحل هذا العام، وملأخياشيمنا برائحة الريف وأخيلته أخذنا التفسير التقدمى إلى أنه عندما نقضى على الفقر والجهل لن يضطر الرجل إلى أن يمضى ليلته الساهرة فى جنس غليظ مع زوجته، «من شأنه أن يسفر عن أطفال«نحل» كأولئك الذين يضجرونه فى الزقاق.

ظلت إشراقة التقدم «تنده» علينا جميعاً. والعلاقة بين القرية والمدينة تشاغلنا. فما بالنا ونحن أهل مدينة .وأية مدينة: القاهرة.. أو على حد تعبير فتحية (فى النداهة) «مصر أم الدنيا» التى تغرى بالثقافة والفن.. الانفتاح على الأمكنة وغزارة الأفكار وتألق العقل. فما الذى «استبد» بنا يا كواكبى حتى «قضى على الإبداع وضغط على العقل»!.

نحدق فى النيل وكأنه «الثقب العميق الغائر» الذى كلما حدق فيه حامد زوج فتحية ساعة أن أتى الأفندى امرأته «داخ وأحس أن فى أعماق هذا الجرح نهايته».

أو كأننا عبد الكريم ينظر فى«الظلام الفاضى» ..فى وجه البركة الداكن الذى تحيط به الواسعة .الضيق هنا ،والمفارقة هنا أعظم شأنا وشجناً . الماء فى واسعة المدينة يزغلل الأعين، يشدها فى دوامات ومتاهات تسحب الطاقة وتأسر البصر إلى أسفل .. أين الأفق؟.

ربما ليس الجنس الخشن سيئا إلى هذا الحد ،وليس الأطفال الكثر لعنتنا تماماً . ماذا

حدث عندما تسربت إلينا ملامح المدينة واستعمرتنا.

أحياناً أحمد عبد الكريم على داره التى تعج «بستة بطون تأكل الطوب». ولست حامد .. قد تكون المدينة حقا «كابوسا خانقا بشعا» ترقد فى صمت ولامبالاة فإلى أية بلدة أعود؟.

ربما كنا جميعا -رجالا ونساء -فتحية . راودنا الحلم بمصر أم الدنيا واستسلمنا -مغلوبين ومغلوبات -لانتهاك المدنية لنا على أمل أن نستمتع يوماً.

بدد الحلم الرخص .والليالى فى مدينتى ليست رخيصة إنها مجانية .. ببلاش . لأن الوقت مات .. أمام الواسعة.

بيت .. من لحم.

إنهم يحومون حول هذا البيت ويحومون . يشاغل الشباب ،وتجده فى مشاريع معهد السينما ،وفى المسرح حيث أعدتها **رشاخيرى** لنشاط الجامعة الأمريكية المسرحى وأخرجتها **ريهام سعيد** منذ حوالى العامين ،ثم رأيتها مؤخراً فى بيت زينب خاتون لنفس المعدة وإخراج عاصم نجاتى من إنتاج مسرح الشباب ،فهل نحن قادرون فى فنوننا المرئية على «بيت من لحم».. هل نحن قدها؟.هذا بيت تفوح منه رائحة اللخم ،بل يشيط . ويتراكم فيه زخم الحواس . يستبدل الصمت بالعمى والعمى بانحباس النفس ،ويضبح للصمت .. للصبر مذاق العلقم. بناء من الحواس المشرعة المنقوعة فى حجرة القبح والفقر والشبق. دراسة ذات إيقاع فى تكون الغصة التى تدور على حلوق الأم، فالبنات ،فالشيخ الشاب الأعمى حتي يصبح الصمت هو الحدث الواقع المسموع ،له رنين، وله سمك ،وله رائحة: وجود كامل وجسم كثيف.

مناقشة ماكرة تحت الحزام واستدعاء لتعطيل حد السرقة فى زمن المجاعة ،فماذا عن الجوع الجنسى ؟ ما الحرام مرة أخرى؟.

ويشتبك هذا المستوى الحسى الغريزي المأزوم وذلك الوخز الدينى حيث الشيخ الأعمى هو محور الصراع بمسئولية الراعى باعتباره رب الأسرة ،الآن أو مسئولية العالم الذى يتوارى خلف الشك أو العمى، يستعذبه ويرعبه اليقين ويحتمى ببناء الصمت الآيل للسقوط فى أية لحظة ،لأن إدريس يلقى بتلك الجملة على عتبة القصة :فلأى اتفاق مهما

طال نهاية.

وقلت لنفسى وقد اختار المخرج فناء بيت زينب خاتون الفسيح والمقعد فى الدور العلوى الذى يشرف على الفناء موقعاً مسرحياً للعرض، أيستخدم الوسع على سبيل السخرية والفكاهة كما استخدمه إدريس بينما يشبع المكان بالضيق والحرّج ،وقد يكون هذا الاختيار من أصعب التحديات المسرحية ،أم أنه سيملؤه بحس معاصر بالمفارقة القاسية: يشع المكان غناء وصخباً وضحكات بينما الوقت يموت فى الانتظار والاختناق والصمت.

والغريب أن العرض يميل إلى الاختيار الأخير من حيث خصائص المكان- منه للسماء والهواء يرد الروح كما يقولون- واختيار الممثلات الجميلات ممشوقات القد والملابس المتناسقة والمزاج العام لمعظم مناطق العرض الذى يسوده التعبير الغنائى متلوناً فرحاً وحزناً وكثرة الرقص والمزاح .إن شجرة البؤس ليست فى حاجة إلى فقر مدقع أو قبح سافرحتى تترعرع ،ولم نعد فى حاجة إلى مبررات طبقية جادة كى تظلنا . وذلك رغم مفردات الديكور التى انتقاها هشام جمعة بعناية وتهذيب من حياة الطبقة الدنيا من المجتمع ورغم وعينا أن الفقراء يسكنون الأحواش.

والأمر غريب لأن الإعداد للكاتبة الموهوبة **رشاخيرى** يميل إلى التأكيد على مرتكزات إدريس وهى الفقر وانعدام الجمال مع بناء درامى يؤسس لثلاث فتيات مختلفات : الكبرى -**أمانى يوسف**- التى تطيع أمها وتخدم فى البيوت ،والصغرى -**هند حسنى** المتعلقة بأمها بحكم سنها والوسطى -**انتصار** التى جعلتها حقا على حد تعبير ادريس «فى عينيها جرأة لا يقتلها الرصاص إذا أطلق» ،وبنت المعدة محيطا فقيرا شعبيا للاختيارات المحدودة أو المعدومة التى تحاصرها هى .. حتى أن الفتاة الوسطى تصعد إلى الشرفة فى إضافة بارعة تحكى حلمها كيف كانت تود لو تكون «فلانة» بنت الحارة الجميلة الغنية، لينتهى الحلم مع الأيام إلى كابوس أن تصبح «فلانة» أقبح وأفقر نساء الحى الهرمات.

وقع العرض بين هذين الاتجاهين : الالتزام بوقائع وحقائق القصة مع إقامة بناء درامى حوارى غاية فى الامتاع وبين تغيير مزاج القصة تماماً فى سبيل الوصول إلى هذا

الطعم المعاصر السابق الاشارة إليه.

وكانت أكثر المتاطق حيوية في العرض محاصرة البنات للشيخ بصناديق ملابسهن المهيئة للعريس الذى لا يأتى و« الكلام يجر الكلام » ،ومن أكثرها عذوبة ورقة تبارى البنات فى لفت «نظر » الشيخ إلى فستان حرير يتبادلنه ، ويتباهين برأيه وهو الأعمى.

ولم يخل العرض من استخدام بليغ لبعض الأماكن .فالصغرى تحاصر على السلم بين الكبرى والوسطى وهى تحس بانتظارها لنفس المصير، ويعبر فى لحظة أخرى عن الوسطى « التى رقصت على السلم» تعبير وتكاد تكون الوحيدة التى تعبر عن تغير ما حدث فى المجتمع حيث تسعى للعمل فى بوتيك طلباً للترقى فى سلم المجتمع الطبقى. هذا السلم الذى يركّن رؤسهن عليه وهن يغنين .. سلم الانتظار وهن يرقبن أمهن فى حضن الشيخ ،وقد تحملت الوسطى -إنتصار-عبء التحول السريع فى مزاج العرض حين أدركت بشكل حاسم بعد كل البهجة التى أشاعتها أوهام الانتظار .. العرسان التى لن تأتى.

لكن يظل العرض فى جميع الأحوال بعيدا عن إيقاع إدريس المكتوم المشير بالشبق والجوع القارض مكامن الخطر، وبعيدا عن جرأته ومساءلته بل إدانته للأعراف السائدة . وذلك بعد تهميش دور الأم الذى أدته بميلودرامية حية وأنيقة **منال زكى** ،والتى يأتى على لسانها فى القصة السؤال حول طبيعة الجوع وتعريفه بعد أن تفيق من شبعها على جوع بناتها، والذى كان موجوداً بإلحاح فى عرض الجامعة الأمريكية وتم إهماله فى هذا العرض ،كما تم استبعاد التلميح والغمز وللمز الذى ينهى به إدريس سؤاله عن المسئولية وموقعها : أم على الأعمى حرج ؟.

السلطان الحائر:
أم على الأعمى حرج

والمدهش أيضا أننى أشاهد عرض الجامعة الأمريكية- كذلك- والذى أخرجه **محمود اللوزى** لمسرحية (السلطان الحائر) للحكيم والتى صدرت عام ١٩٦٠ ،فلا أدرى لماذا أتذكر قصة إدريس (أكان لابد يالى لى أن تضيئ النور ؟) والتى صدرت فى مجموعة (بيت من لحم) عام ١٩٧٢ . ربما شئ يخص الديكور الذى صممه **د. محمد حامد** على حيث الحانة تجاوز

الجامع في المواجهة وعلى يمينه بيت الغانية. شئ يخص المؤذن الذى يدخل بيت الغانية، ويؤخر آذان الفجر تحديداً ..وليس أى آذان آخر.. مزة ويقدمه مرة أخرى.. الآذان الذى هو مسئولية كل مؤذن وفق حوار الحكيم!.

يلتقط اللوزى معاصرة النص الحكيمى، فيملأ المسرح برجال الأمن المحدثين وذوى النظارات والمسدسات، ونور العربات الحارسة يشق الحارة، والمزاد يتحول إلى حدث إعلامى، والسلطان المعاصر يرتدى البدلة والوزير العسكرى والقاضى الشيخ يرتدى العمامة.. يخلطهم جميعا فتبدو القاهرة مقنعة متسقة بماضيها وحاضرها. فهل هى براعته الفنية التى جعلت كل هذا الخلط جائزاً وسائغاً ومبتكراً كلغة الحكيم الثالثة، أم هو نحن مصر المعاصرة التي تتجاوز فيها كل الأضداد والأزمنة.

شئ فى إخراج اللوزى أيضا ذكرنى بإدريس .. فضه لبكارة النص الذى يتدثر ب« الروائع واللوامع من فنون الكلام، ومقارعة الحجة بالحجة، يدور حوار فيه بين الجلاد والمحكوم عليه بقطع الرأس بأريحية مذهلة ، ويلفنا تبادل الأدوار بين السلطان والغانية ، بين شهرزاد وشهريار ، ويتحول فيه الرهان إلى رهان على العتق لا القتل، وعند الفجر أيضا لنتذكر ، وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح». وتنتهى المسرحية بسلام ويعود كل إلى بيته.

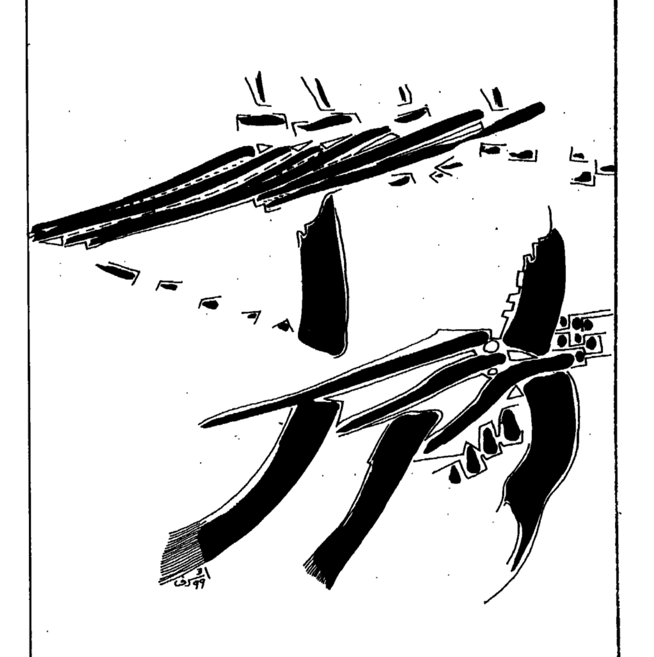
لا، إن اللوزى يفجر الخطر الكامن فى النص عندما يجعل الممثلين يسيرون على خيط مشدود عسير ما بين تفجير طاقة الكلمات الفكاهية وإدراك أبعاد القسوة والتآمر. فالوزير -**رامى فرى**- فكه ويقظ متربص ،والقاضى- **رضا دياب**- يسعى سعياً ظاهراً إلى فرض رأيه ولو ببعض المخاطرة لأن فرض الرأى سلطة وليس لمجرد الانتصار للقانون، وللسلطان -**محمد بيطار** -تحضر وهدوء مريبين، أما الغانية **لمياء كامل**- أو المرأة كما يلقبها المخرج فلا تعود إلى بيتها فى سلام وإنما يعتقلها أعوان الوزير فى هدوء ويسر ودون تغيير كلمة فى نهاية نص الحكيم.

ومرة أخرى وأخيرة بطل إدريس عن طريق لاعب العود الأعمى الذى يجلس طوال المسرحية تحت شرفة المرأة، ويبطن لحظات الاختيار الحرجة بعوده ويغنى أحيانا. ألحظه وأنساه وعلى رأى إدريس فى (بيت من لحم) : «فما أكثر ما نعمى عن رؤية الناس لمجرد

أنهم عميان » وعندما يجرد الحراس المسرح من كافة الناس يميل آخر حارس عليه ليتأكد أنه أعمى ،حتى لا يكون شاهدا على واقعة الاعتقال التى قد تفضى إلى اغتيال، ثم يمضى.

فإذا بلاعب العود- **أكرم شريف**-يفتح عينيه وينظر ويرى ثم يرتدى النظارة مرة أخرى ساخراً ،ليبطل التعليق الإدريسى مرة أخرى:

أم على الأعمى حرج؟.



د. محمد عبد المطلب

تطور تجربة محمود درويش الشعرية(٢)

الموقـف وإنـتاج الـشعـرية

دراسة

إذا كان نص محمود درويش قد تقبل مصطلح(الموقف) بوصفه مركزا لإنتاج شعريته، فإن قطاعا من نصوصه قد تأبى ذلك،لأنها تنفر من الثنائية عموما، وتؤثر عليها الأحادية الإدراكية ، وهو ما يطرح علينا مصطلحا آخر يعتمد هذه الأحادية، هو المصطلح(الحالة) الذى يختصر الثلاثية فى التجربة ، والثنائية فى الموقف، ويدفعها إلى أحادية خالصة. لأن(الحالة) تنتمى للداخل انتماء مطلقا، وبرغم كونها داخلية ، فإنها لا تعرف الثبات ،لأنها تعتمد التحولات أبدا دون أن تنتظر واردات الخارج، فهى لا تخضع للاجتلاب والاكتساب ، فما في الداخل من حزن أو فرح ،ومن قبض أو بسط، لا يحتاج إلى محرك خارجى ،لأنه طبيعة وجود الذات نفسها.

فعندما يقول محمود درويش فى (تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

.. ولتكن هذه المدينة
جدة الدنيا وما شاءت وما شاءت
فما شأنى أنا ؟ كل صباح
لم يجئنى أولا ليس صباحى!
لا..
وما شأنى أنا ؟ كل جراح
لم تلد فى إلها طازجا ليست جراحى
لا..
وما شأنى أنا؟
أى سلاح فى يدى

- لا يرجع الخبز إلى حنطته ليس سلاحى(١)

نلاحظ أن الدفقة تعتمد أساسا تنحية الخارج وإبعاده عن دائرة رعايتها لأن رعايتها معنية بالداخل وتفاعلاته التقابلية أو التوافقيه.

إن الخارج هناك له استقلاليته التى لا تتصل من بعيد أو قريب بالداخل، وهو داخل مزدحم برغبات ومشاعر تتفجر منه وترتد إليه، وبهذا الارتداد يصنع لنفسه زمنا خاصا مفارقا للزمن الوجودى المطلق ،ولأن الزمن الخاوجى زمن مبتذل بأحداثه فإن الزمن الداخلى يجب أن تكون له بكارته وخصوصيته حتى ولو قاد الذات المتكلمة إلى عالم الوحدة والتفرد:

ولأن الطبيعة الخارجية لها ظواهرها المكرورة فإن الداخل يمتلك طبيعته بتأثيرها الذاتى، حتى ولو كان تأثيرها تدميريا يمزق الذات ويبعثرها فى مدىً وجودها.

وكما كان للداخل زمنه وطبيعته، فإن له انجراحاته وآلامه التى لا تحتاج إلى مثير خارجى، لأن مثل هذا المثير تكرارى فى فاعليته والداخل ينفر من المبتذل النمطى ويسعى إلى الفردى الذى يولد فيه قدرات علوية مجاوزة.

إن امتلاك الداخل لجراحه، يوازيه امتلاكه لوسائل دفاعه التى تستطيع أن تضفى عليه توازنه فى منطق العدل والخير.

ولا شك أن تفاعلات الحالة فى هذه الدفقة لم تعتمد على اجتلاب خارجى ، بل إن الخارج هنا قد يكون عائقا أمام نضجها واكتمالها، بل يكون فى حضوره قضاء عليها، وعندها سوف تتحول الشعرية إلى مجرد رصد آلي مباشر لمدينة غير مرغوبة ، وصباح غير مطلوب ورياح غير مقبولة، وجراح غير مؤثرة ، وسلاح مرفوض ،لأن كل هذه الظواهر قد فقدت شرط صلاحيتها.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه لا يستلزم صفة بعينها ،فكل ما فى الداخل من مواصفات وتفاعلات وانفعالات صالح للدخول فى (الحالة) لأنها قائمة على التغير الذى قد يلغى سابق أحيانا وقد يتعايش معه أحيانا أخرى، ومن هنا يكون للمصطلح قدرة تقبل(المتناقضات) الصادرة من المحل الواحد، وإعطاء المحال إمكانية وجودية ،والتعامل مع(المجهول) و(الفراغ) و(اللاشئ) وهى ظواهر وفيرة فى خطاب محمود درويش ،يقول مثلا فى(نسافر كالناس):

نسافر كالناس لكننا لا نعود إلى أى شئ.. كأن السفر
طريق الغيوم. دفنا أحبتنا فى ظلال الغيوم وبين جذوع الشجر
وقلنا لزوجاتنا : لدن منا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل
إلى ساعة من بلاد، ومتر من المستحيل»

الحالة التي تدخل فيها الشعرية -فى هذا الاجتزاء- قائمة على ازدواجية (الاثبات والنفى) التى تئول إلى حالة (الاثبات المنفى) ،حيث تأتى حركة السفر مثبتة فى اتجاه واحد، ثم يقابلها (النفى) الذى يوجه الحركة إلى منطقة العدم (لا تعود إلى أى شئ) ،

ووصول الدلالة إلى هذا الصدام ، يكون نوعا من مجاوزة المنطق الذى يحتاج إلى توثيق مادى يوازيه، ويعيذ إليه انتظامه العقلى، وهنا تتدخل بنية التشبيه لتؤدى هذه المهمة: (كأن السفر طريق الغيوم) ،لكنها لا تنجح تماما ،لأن (طريق الغيوم) (طريق مجهول) فى آن، ومن ثم تدخل الشعرية فى محاولة أخرى لتحديد جوهر هذا السفر، فلا تجد وسيلة إلا الإيغال فى(العدمية) بتوظيف فعل(الدفن) ،وتسليطه على منطقتين لا تصلحان لتقبل فاعليته ،(ظلام الغيوم) (جذوع الشجر) ،واللافت أن هذا الإيغال قد حقق ما لم يحققه التشبيه ،لأنه حدد جوهر السفر فى اقترانه (بالموت) حتي ولو كان الدفن فى (المجهولات).

أما التجلى الكامل للسفر، فإنه لم يتحقق إلا بتحويل الوجود كله إلى(مسافر) وذلك بفاعلية توحد الزمان بالمكان (الساعة والمتر) لكن التوحد نفسه يلج دائرة الحال لأنه يكشف حقيقة السفر، وأنه سفر تراجعى إلى لحظة البدء الذى كان فيها الخلاص حالتها الحضورية.

فالشعرية لم تتحقق مستهدفاتها -فى هذه الدفقة- إلا بهذه الازدواجية الممتنعة عقلا (الإثبات المنفى) ،والثنائية المحالة وجوديا (ساعة المتر) وهذا كله لا يمكن أن يكون إلا فى منطق (الحالة) الداخلية التى لا تنتظر واردات الخارج لتكتسب قدرتها على الحضور التنفيذى، لأنها مخالفة لقانون وجودها.

وأهمية (الحالة) فى ارتباطها (بالحال) وهو ارتباط يعنى انتماءها إلى منطقة زمنية محايدة بين الماضى والآتى،وفى هذا ، تتوافق (الحالة) مع(الموقف) في إمكانية الرؤية الشمولية ، لكن الموقف ينتمى إلى(المكان) بينما الحالة تنتمى إلى(الزمان).

ويلاحظ أن (الحالة) لا تتوقف عند لحظة الحضور إلا بوصفها منطقة تفجر المعنى، ثم منها تتحرك لتدرك (الماضى) -أحيانا- وتستحضره برغم عدم قابليته للحضور التنفيذى ،كما تتحرك إلى(الآتى) وتستحضره -أيضا- برغم عدم قابليته للحضور هو الآخر بل إن الحالة تمتلك قدرة التحرك إليهما على صعيد واحد، دون أن تفقد -فى كل ذلك -نقطة الارتكاز المحايدة بين الزمنين

يقول محمود درويش فى قصيدته (عند أبواب الحكاية)

ها أنا أصحو من النوم .على صدرى آثار يدين
وعلى المرآة ما يشبه من كنت أحب
أو أحب الآن، أو أعبد، أو يجلد روحى بعدها
وعلى الآن أن أخلع عن بطنى ختم الشفتين
وعلى الآن أن أخرج من نفسى كي يندس فى نفسى ونفسى جلدها
وعلى الآن أن أسقى حلما سابقا شاى الصباح
وأقول: المطر الناعم جلد امرأة كانت هنا
كانت هنا
كانت هنا(٣)

يتفجر المعنى في هذا الاجتزاء من لحظة الحضور أو (الحال) ،وهي لحظة تكاد تكون صاحبة السيادة في مجموع الاسطر، واختارت لها عدة ظواهر تعبيرية لتؤكد هذه السيادة فهناك(ها) التنبيه في بداية الدفقة المسلطة على ضمير الذات المتكلمة (أنا)، ثم هناك مجموعة الافعال المضارعة بزمنها الحضوري الغالب: (أصحو- يشبه- أحب- أحب- أعبد- يجلد- أخلع -أخرج- يندس- أسقى -أقول) ثم هناك الدال المنتج لزمن الحضور بحكم المواضعة (الآن- الآن- الآن -الآن).

لكن الحالة لا تتوقف عند زمن الحضور ، بل تمتد إلى الماضي لتستعيده بزمنه المزدوج- كما يقول الزجاجي- ذلك أن الماضي- عنده ما أتى عليه زمنان: «زمان وجد فيه وزمان خبر فيه عنه» (٤) فهناك زمن(الحدث) الأول ثم هناك زمن استعادة الحدث مرة أخرى ، وكلاهما واقعان في خب ر المضي، ومن ثم كانت استعادة الماضي هنا منشطرة بين إبقائه في حيزة القديم، أو استحضاره إلى الزمن الحاضر أو الاقتراب منه، نلاحظ هذا الاستحضار في(آثار اليدين على الصدر) التي ظلت محتفظة بمؤثراتها ،كما نلاحظه في (مخايلة المحبوبة القديمة في المرآة) و(سقيا الحلم السابق) ،أما الاستبقاء فإنه يتجلى- غالبا- من صيغة الماضي المغرق في مضيه (كنت أحب- كانت هنا-كانت هنا- كانت هنا).

وسيادة الحاضر شكلت مع الماضي نوعا من الصدام ،فالصحيان المحقق في زمن الحضور يصطدم بآثار اليدين- الواقعة في زمن المضي ، والمرأة بكل حضورها(الوهمي والحقيقي) تصطدم بالحب الذي كان، ولا ينتقص من هذا المضي، والمرآة بكل حضورها(الوهمي والحقيقي) تصطدم بالحب الذي كان، ولا ينتقص من هذا المضي ،ملاحقته بالحب الآني، وصعوده إلى منزلة (العبادة) وهنا تتحول الشعرية إلى الزمن الآتي الذي يحتمل فاعلية البعاد في(جلد الروح).

وتستعيد الشعرية عملية الصدام التي تمت في السطر الأول ،في السطر الرابع بين(وجوب الخلع الآني) و(ختم الشفتين القديم والحاضر).

ويتحول الصدام إلى نوع من الجدلية في السطر الخامس، حيث يتسلط الفعلان (أخرج يندس) على دال (النفس) حتى لانكاد نفرق بين الحدث الناتج من كل منهما في الاخراج أو الإدخال، مما يعني وحدة الذات والموضوع في لحظة الحضور ،حتى ولو كان الموضوع ماضيا، ومن ثم صح- في منطق الشعرية- أن يحضر لشرب شاي الصباح، تهيئا للانسحاب إلى زمن المضي الخالص: (كانت هنا).

فالحالة في الدفقة قد ترددت بين الأزمنة الثلاثة، لكن ركيزتها كانت لحظة الحضور بكل مؤشراتها الصياغية التي عرضناها.

وربما كانت أهم تجليات هذا المصطلح أن ابن منظور يجعله مساويا (الكينونة الوجود في ذاته)، والكينونة- بطبعها- لا تعرف الثبات داخليا أو خارجيا ،فهي في حالة تغير دائمة ومن ثم تكون صالحة لمواجهة تحولات الوجود امتصاصا وإخراجا:

يقول محمود درويش في(المستحيل):

أموت اشتياقا
أموت احتراقا
وشنقا أموت
وذبحا أموت
ولكنني لا أقول:
مضى حبنا، وانقضى
حبنا لا يموتْ (٥)

إن الحالة -في هذا النص -تعتمد التغير الدائم ،لأن هذا التغير هو كينونة الوجود داخليا وخارجيا، فعلى المستوى الداخلي يدخل التغير ثنائية(الموت والحياة) من ناحية ،وثنائية (الحب وتوقف الحب) من ناحية أخرى ،وعلى المستوى الخارجي يأتي التغير في أشكال الموت (اشتياقا -احتراقا-شنقاً -ذبحا) ، لكن هذا الخارج هنا مجرد تحول شكلي ليس له تأثير على الداخل ، لأن الداخل- في جوهره -(موت) أو توقف للحياة بالفعل أو بالقوة ، وهو ما ينتظم مع طبيعة (الحالة) التي لا تعطي اهتماما ما بواردات الخارج وتحولاته ، فمهمة الشعرية هنا هي استقبال سالب لوادرات الخارج، لأنها تتعلق بأشكال الموت المرفوضة ،لأن توقف نفس الحب مرفوض.

إن الحدود المعرفية(للحالة) -على مستوى الإدراك النظري، أو الإجراء التطبيقي- تكاد تلغي مجموع القبليات التي تفرضها التجربة، لأن (الحالة) مكون داخلي يولد رؤية خاصة فيها من العمق بقدر ما فيها من الاتساع، والإبداع يسعى للدخول في هذه(الحالة) عندما يخلص لباطنة، ويتخلص من كثافة الواقع المعيش، ومن يتابع مورثنا النقدي يلاحظ ما يؤكد سعي الإبداع إلى دخول (الحالة) عن وعي بفاعليتها الانتاجية ،فقد قيل لكثير : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف في الرباع المحيلة ،والرياض المعشبة ، فيسهل على أرصنة، ويسرع إلى أحسنه.. وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة ،صنعها ليلا، يشعل سراجه، ويعتزل ،وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلو بنفسه...

وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته ،وطاف خاليا منفردا وحده في شعاب الجبال، وبطون الأودية،والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قيادة(٦).

وبالضرورة لم يكن موضوع الشعرية عند هؤلاء الشعراء تناول الرباع المحيلة أو الرياض المعشبة ، أو تناول الليل والوحدة والجبال وبطون الأودية ، والأماكن الخربة،وإنما كل ذلك يمثل محاولة للخلاص من(الخارج) في أبعاده الزمانية والمكانية ،حتي تكون السيادة (للحالة) الداخلية في إنتاج الشعرية.



ويرتبط مصطلح (الحالة) بمصطلح عرفانى مغرق فى عرفانيته، هو مصطلح (المقام)، ارتباط المقدمة بالنتيجة ،لأن دوام (الحال) أو (الحالة) يئول بها إلى الدخول فى منزلة (المقام)، وفيه يتم الوصول إلى الحقيقة بعد المجاهدة.

وأهمية هذا المصطلح فى أنه يحول (الرؤية) إلى (المشاهدة) ،لأن الرؤية بحكم مردودها الوضعى والفنى صالحة للدخول فى حيز (التجربة) ،لأنها يمكن أن تكون بالعين أحيانا ،وبالقلب أحيانا أخرى ، ثم إنها تعتمد التكرار والاستيعاب ،لأنها تسعى إلى (الادراك) سواء أكان هذا الإدراك خارجيا أم داخليا، ظاهريا أم باطنيا.

وبرغم أن العرفانيين يقولون إن(الرؤيا) -عموما- تحوز ستا وأربعين درجة من منزلة النبوة ، برغم ذلك، يعتبرونها أدنى درجات الكشف، لاحتياجها إلى التكرار من ناحية ، ومطابقة الواقع من ناحية أخرى، سواء أكانت رؤيا متسلطة على الخارج التنفيذى ، أم رؤيا حلمية ،ومن ثم تجاوزوها إلى(المشاهدة).

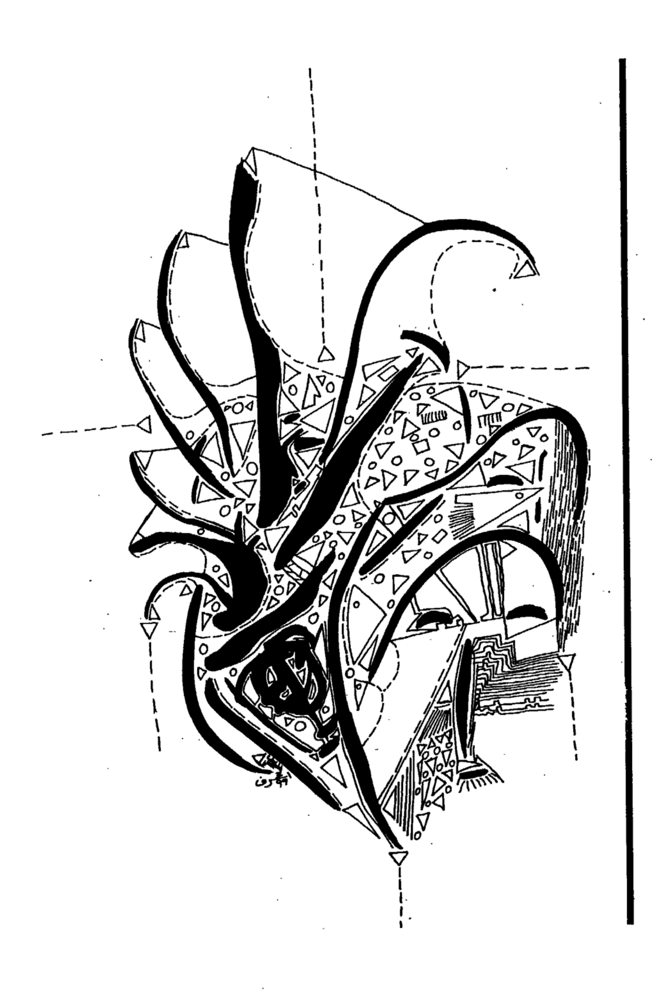
وإذا كانت الرؤيا تتعلق بالأحداث والظواهر، فإن المشاهدة تتعلق بالحقائق الأول، ولذا يقول الجرجانى: الشاهد : ما كان حاضرا في القلب ،وغلب ذكره، أو ما أثر فى القلب وضبط صورة المشهود، وشواهد الحق: حقائق الأكوان، ويكون الشهود : روية الحق بالحق (٧) يقول الكتاب الكريم ردا على كفار مكة فى ادعائهم أن الملائكة إناث: أشهدوا خلقهم سنكتب شهادتهم ويسئلون » (الزخرف ١٩) أى هل عاينوا حقيقة خلقهم؟.

إن بلوغ الإبداع مرحلة (المشاهدة) بدخول منزلة (المقام) ، لا يتحقق إلا بتجرد كامل ،وتأمل باطنى يهمل الرؤية الخارجية ، لأنها لا تقدم إلا السطوح الخارجية الخادعة، وهذا الإهمال المقصود يقود الإبداع إلى التعامل مع(المادة الخام) للحقائق.

وإذا كانت الروية تعنى موقف الإبداع من العالم ، فإن المشاهدة تعنى (الالتحام) بالعالم حتى يصعب القول بأن هناك ذاتا وموضوعا، لأن كليهما قد استحال إلى كائن جديد يقوم على الأحادية التى أوضحناها فى تناولنا(للحالة) ، وإن كان المقام أوغل فى هذه الأحادية.

نلاحظ هذه الأحادية فى قول محمود درويش من (قصيدة الأرض):

أسمى التراب امتدادا لروحى
أسمى يدى رضيف الجروح
أسمى الحصى أجنحة
أسمى العصافير لوزا وتين
أسمى ضلوعى شجر
وأستل من تينة الصور غصنا
وأقذفه كالحجر



وأنـــسف دبـــــابة الفاتحين

فالذات هنا تتجلى بكثافة خلال تردد ضمائرها إحدى عشرة مرة، منها ثمانى مرات فى بداية كل سطر وثلاث مرات فى حشو الأسطر ،وهذا الحضور الصياغى (المضمر) يسعى إلى احتلال منطقة واسعة لتحقيق (المشاهدة) ،مشاهدة الواقع فى مادته الأولية، ووضع مسميات مفرداته حالة تحولها ،وهذا التحول يعود ليوحد بين الذات وموضوعها، وصولا إلى الوقوف عند(شحنة الكفاح) المخبوءة فى (الصدر) ،وفتح أبواب انطلاقها (الحجرى) ، وهذا (الحجر) لا ينفصل عن مجموع التحولات السابقة عليه، بل إنه يصير مادة وجودها ، كما هو مادة وجود الذات نفسها، وكأن الدفقة تنتهى فى مشاهدتها إلى إدراك توحدها بموضوعها بداية ونهاية على النحو التالى:

أسمى	التراب	روح	
تراب	روح	أسمى	
أسمى	يدى	رصيف الجراح	
	يدى	رصيف الجراح	أسمى
أسمى	الحضى	أجنحة	
حصى	الأجنحة		أسمى
أسمى	العصافير	لوزوتين	
عصافير	اللوزوالتين	أسماً	
أسمى	الضلوع	شجر	
	ضلوع	الشجر	أسمى
أستل	من تينة الصدر	غصنا	
	من تينة الصدر	غصنا	استل
أقذف	الغصن	حجر	
	غصنا	الحجر	أقذف

ننسف دبابة الفاتحين

إن فعل (التسمية) ، يحول أحادية الحركة إلى طبيعة جدلية، تأتى من الطرف الأول للطرف الثانى، ثم ترتد من الثانى للأول، وهذه الجدلية هى التى تجعل من مجموع مفردات الدفقة فاعلا لفعل النسف فى السطر الأخير، فالذات هى التى اتخذت موضوعها من نفسها (روحى -يدى- ضلوعى) لتتوحد به، بوصف هذا التوحد وقود النسف الأخير.

وتتجلى (المشاهدة) بكل أبعادها العرفانية فى قصيدة محمود درويش (أرى شبحى قادما من بعيد..) ، يقول فيها:

أطل ، كـشرفة بيـت ،عـلى مـا أريد
أطل على صورتى وهى تهرب من نفسها
إلى السلم الحجرى ،وتحمل منديل أمـــى

وتخفق في الريح: مات، سيحدث لو عدت
طفلا ؟ وعدت إليك .. وعدت إلى
أطل على جذع زيتونة خبأت زكريا
أطل على المفردات التى انقرضت فى (لسان العرب)
أطل على الفرس ،والروم والسومريين،
واللاجئين الجدد..
أطل على عقد إحدى فقيرات طاغور
تطحنه عربات الأمير الوسيم...
أطل على هدهد مجهد من عتاب الملك
أطل على ما وراء الطبيعة:
ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟.
أطل على جسدى خائفا من بعيد..
أطل كشرفة بيت ، على ما أريد (٩).

إن الدفقة الشعرية تكاد تصرح بصعودها إلى دائرة (المشاهدة) وتجليها علي العالم بقدرة تجمع بين (الآلية) و (الاختيارية) على صعيد واحد، فالآلية تنتجها بنية التشبيه (كشرفة بيت) ،والاختيارية تنتجها جملة(على ما أريد).

وأول المشاهد ، مشهد الذات المتكلمة حال انشطارها ،ورحيل أحد شطريها إلى زمنها الأثير زمن الطفولة بكل ارتباطاته الأمومية ، أما الشطر الآخر فإن رحيله يأخذ طبيعة ترددية ، على معنى أنه يرحل إلى الزمن القديم العربى وغير العربى بكل مايحتويه من انتصارات وانكسارات ، ثم يرحل إلى الزمن العربى القريب(زمن اللاجئين) الجدد.

وتتسع هذه المشاهدة لتطل علي الزمن الآتى، أو بمعنى أدق: على ما بعد الزمن ، لتقع على حقيقة الوجود الأزلى والأبدى علي صعيد واحد، وجود(الجسد) القابل للكثافة والشفافية نتيجة لتخلصه من مادية(الجسم) ، فالمشاهدة أوصلت الذات إلى المادة الأولية لوجودها فى الزمن العام أولا، ثم الزمن الخاص ثانيا، فالمقام هنا مقام معقد نتيجة للصدام بين الذات ومصيرها المحتوم.



٦

إن توجه شعرية محمود درويش إلى التجارب أولا، ثم المواقف والأحوال والمقامات، لا ينفى أنها كانت تتوجه أحيانا إلى ما أسميه (شعر اللحظة) المحدود بزمن سريع يساوي قد نظرة العين ،وتحرك مؤخرتها لليمين أواليسار ،حيث تتحول (اللحظة) إلى نوع من (الملاحظة).(١٠)

يقول بشلار: إن الحقيقة الزمنية تكمن فى (اللحظة) بوصفها وجودا بين عدمين ،عدم الماضى ،وعدم الآتى، ومجموع اللحظات هو الذى ينتج الديمومة بتجددها المستمر ، دون

أن يرتبط هذا التجدد بنمو الماضى، أو استمرار الحاضر.

إن الإبداع عندما يتوجه برؤيته ويسلطها على العالم ، يجد نفسه فى مواجهة مباشرة مع الزمن متمثلا فى(اللحظة) المفردة ،وكأنها وعى مستقل بذاته عما يسبقه ، وعما يلحقه ، أو لنقل إن اللحظة تساوى الحاضر الذى يستقطب الرؤية ، والرؤية -بدورها- تسعى إلى تجميد لحظة الحضور، وقطعها عما سبقها ،وما يمكن أن يلحقها وهنا تتمكن من استيعاب (اللحظة) بكل مكوناتها المساوية أو غير المساوية ، ثم تنتقل إلى لحظة أخرى، منتجة سلسلة من اللحظات المنفصلة والمتصلة على صعيد واحد، وهو ما يتيح لعملية التركيز الجزئى والاستيعاب الكلى أن تكتمل ،حيث تكون(اللحظة) بؤرة الإدراك الفعلى للواقع المباشر ، وتكون (اللحظات) بؤرة الإدراك الكلى للعالم الداخلى والخارجى على سواء، وهذان الإدراكان لا يشيخان أبدا.

يقول محمود درويش فى(مر القطار):

مر القطار سريعا

لم يكن زمنى

على الرصيف معى،

فالساعة اختفلت

ما الساعة الآن؟

ما اليوم الذى حدثت

فيه القطيعة بين الأمس والغد

لما هاجر الغجر؟.(١١)

إن الشعرية هنا تعمل -صراحة وضمنا- على إخلاء الدفقة من زمن الذات ، برغم حضور الزمن العام للوجود (مر القطار سريعا)لأن هذا الزمن (لم يكن زمنى) ،وإنما الزمن الذى تبحث عنه الشعرية زمن (اللحظة) الذى أنتجته بحركتها الترددية بين الإثبات والنفى، فالجملة الأولى (مر القطار سريعا) تعتمد الإثبات لتقرير حقيقتها الزمنية ، بينما تأتى الجملة الثانية (لم يكن زمنى على الرصيف معي) معتمدة النفى لمواجهة الجملة الأولى لتفريغ الوجود من الزمن الخاص بالذات المتكلمة، ثم تأتى الجملة الثالثة(الساعة اختلفت) لتثبت اهتزاز الزمن بين الإثبات والنفى، ثم تتدخل الجملة الرابعة (ما الساعة الآن) محايدة بين الإثبات والنفى فى محاولة للخلوص إلى الزمن المستهدف زمن اللحظة (الآن) ، وتتأكد حقيقة هذه اللحظة بالجملة الأخيرة الممتدة فى الأسطر الثلاثة الأخيرة ، إذ تكشف عن موقع اللحظة(بين الأمس والغد) ،لحظة الهجرة المأساوية التى أحالت أهل الأرض إلى رحل من الغجر.

وإذا كانت الدفقة السابقة قد اعتمدت (اللحظة) في إنتاج شعريتها ، فإن الشعرية قد تجاوز اللحظة إلى(اللحظات) فى تتابعها المسلط على الواقع التنفيذى فى مفرداته التداولية، يقول محمود درويش فى (الموعد الأول):

شدت على يدى
ووشوشتنى كلمتين
أعز ما ملكته طوال يوم:
«سنلتقى غدا»
ولفها الطريق
حلقت ذقنى مرتين
مسحت نعلى مرتين
أخذت ثوب صاحبى .. وليرتين..
لأشترى حلوى لها ، وقهوة مع الحليب (١٢) !.

إن شعرية الدفقة قد تعاملت مع عدة لحظات منفردة ومجتمعة معا ، لتستخلص منها الفاعلية الحدثية المفردة وتحيلها إلى حدثية ممتدة تمزج فيها بين الزمانى والمكانى ، فهناك زمن(*الشد على اليد*)و (*الوشوشة*) الذى يمتد ليذوب فى زمن(*اليوم*) الحاضر ،والمؤجل (غدا).

ثم تتوالى اللحظات المسكونة بالفعل اليومى (حلقت ذقنى مرتين) (مسحت نعلى مرتين) ، (أخذت ثوب صاحبى وليرتين)، (شراء الحلوى والقهوة مع الحليب) ،وهذه اللحظات تتبدى منفصلة على مستوى السطح ، لكنها تعود -في العمق- لتشكل موقفا حياتيا مزدحما بالتوتر والقلق نتيجة للصدام المنتظر بين(المقدمة والنتيجة) أو اللحظة الحاضرة واللحظة الآتية، وإن كانت العناية هنا قد تسلطت على اللحظة الحاضرة.

وبرغم ما قلناه عن اللحظة من جزئية محدودة ، فإنها تمثل الزمن اليقينى لوعى الإبداع ، لأن هذا الوعى ميت مع الماضى، ومعدم مع الآتى -كما سبق أن أوضحنا- فاللحظة الماضية هى الموت نفسه كما يقول (روبنال) لاحتوائها على عوالم زالت ، وسموات انمحت، والمجهول المخيف نفسه فى ظلمات المستقبل الذى قد ينفتح على عوالم لم تنشأ بعد(١٣).

إن اللحظة بطابعها الحضورى الذى لاحظناه مغرقا فى الحياتية مع(حلق الذقن) و(مسح النعل) ، يحمل قدرا هائلا من البداهة والإيجابية ،حتى ولو تسلط على مثل هذه الذرات التى لا تحمل في ذاتها شيئا من البداهة والإيجابية، بل ربما كانت بلا قيمة أصلا ، لكن إحساس الحضور هو إحساس الحياة، فبين اللحظة والحياة تطابق مدهش كما يقول (روبنال) أيضا (١٤) ،ومن ثم آثر الإبداع أن يتوجه إلى المشهد الذى يواجهه بوصفه منتوج اللحظة التى تنتهى ولا تنتهى على صعيد واحد، على أن يلاحظ أن درويش لم يدخل منطقة الهوس باليومى الذى أغرق فيه الجيل الأخير من شعراء الحداثة.

ومع غواية الشعرية بالتداولى الحياتى فى إطار اللحظة أو اللحظات ، نلحظ غوايتها الأخيرة بالتعامل مع(الجسد) وتحولاته الداخلية والخارجية، وإن أخذ التحول- أحيانا- طريقه إلى دائرة العرفانية ليستحيل إلى مؤشر مزدوج بين(الفناء والبقاء) ،كما يأخذ طريقة إلى التداول أحيانا أخرى ،وفى هذا وذاك فإن الشعرية تعمل على مزجه بالموروث الاسطورى والشعبى، وشحنه بالاسقاطات والرموز مما يجعل (الجسد) عالما قائما بذاته

يقول محمود درويش فى(أيام الحب السبعة)

الثلاثاء : عنقاء

يكفى مرورك بالألفاظ كى تجد
العنقاء صورتها فينا ،وكى تلد
الروح التى ولدت من روحها جسدا
لابد من جسد للروح تحرقه بنفسها ولها، ولابد من جسد
لتظهر الروح ما أخفت من الأبد
فلنحترق ، لا لشئ ، بل لنتحدا (١٥)

تأخذ الدفقة طريقها لإنتاج الدلالة ، باستحضار ثلاثة مصطلحات مغرقة فى عرفانيتها، وهى (العنقاء والروح والجسد) بكل مردودها الوضعى، وإشارتها الصوفية ،حيث تتجلى العنقاء بثنائية (العلم والجهل) ، العلم بالاسم والجهل بالمسمى ، ثم تأخذ طريقها لإنتاج معنى(الهباء الذى فتح الله فيه أجساد العالم(١٦) لكن الشعرية تحاول نقل دلالة العنقاء إلى عالم الحضور اليقينى (صورة وروحا) خلال تلبسها (بالذات والموضوع) لتولد فيهما طاقة (الجسدية) مع الحفاظ على شفافيتها لتكون صالحة لسكنى الروح، وهو ما يهيئ لهما إمكانية الصعود بالحب إلى مرحلة الفناء ثم الاتحاد ، مرورا بمرحلة الاحتراق التى تطهرهما من أدران الواقع وماديته.

أما الروح فإن حضورها فى الدفقة أربع مرات يأتى مؤسسا لحركة النفس ليسير الطرفان فى طريق المجاهدة التى تصل بهما إلى قدرة المشاهدة حال النوم وحال اليقظة ، ثم يتدخل (الجسد) ثلاث مرات لمحاولة إبعاد المعنى عن الكثافة المادية الى تشاغله من تقبل هذا الجسد للقوةالحيوانية.

إن حضور هذه المصطلحات وكثافة ترددها فى مساحة صياغية محدودة يشى برغبة الشعرية فى الصعود إلى أفق الإشراق الذى يتيح لها أن تتحد بالمطلق ، فتتمكن من قراءة الوجود قراءة صحيحة، بل تتمكن من التأثير فيه تأثيرا يحقق لها الحفاظ على توحدها الذى شكلت به علاقة الذات بالموضوع.

إنا ما عرضناه من تحول شعرية محمود درويش من التجربة إلى المواقف والاحوال والمقامات ، ثم دخولها دائرة اللحظة، يؤكد خصوبة هذه الشعرية ،لأنها لا تعرف الركود أو التوقف وليس معنى ذلك أننا ننفى التجربة نهائيا، فهى قد مارست مهمتها بكفاءة فى مرحلة معينة ،وما زالت تمارسها بين الحين والآخر، لكن شعرية درويش الأخيرة لم تعد تطيق هذه التجربة بكل قيودها الرومانسية.

إن تجاوز شعرية درويش لمفهوم التجربة قد فتح نصوصه على عوالم داخلية وخارجية لم تكن منطقة اهتمامه فى مراحله الأولى، أو لنقل إن اهتمامه بها كان عابرا أو محدداً، وربما وجدنا فى معجم اللغوى ما يوثق هذه الحقيقة، فإن دال (البحر) من الدوال الاثيرة فى معجم درويش ، ويتردد عنده بكثافة محددة حيث تأتى الدواوين الأولى ضعيفة التردد ، ثم يزداد التردد صعودا على النحو التالى:

١- ديوان أوراق الزيتون عدد مرات التردد

٢- عاشق من فلسطين	عدد مرات التردد	٣
٣- آخر الليل	عدد مرات التردد	-
٤- العصافير تموت في الجليل	عدد مرات التردد	١
٥- حبيبتي تنهض من نومها	عدد مرات التردد	-
٦- أحبك أو لا أحبك	عدد مرات التردد	٦
٧- محاولة رقم ٧	عدد مرات التردد	٢٥
٨- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق	عدد مرات التردد	٢٧
٩- أعراس	عدد مرات التردد	٢١
١٠- مديح الظل العالي	عدد مرات التردد	٦٣
١١- حصار لمدائح البحر	عدد مرات التردد	٦٦
١٢- هي أغنية هي أغنية	عدد مرات التردد	٣٦
١٣- ورد أقل	عدد مرات التردد	٢١
١٤- أرى ما أريد	عدد مرات التردد	٣٠
١٥- أحد عشر كوكبا	عدد مرات التردد	٣٠
١٦- لماذا تركت الحصان وحيدا	عدد مرات التردد	١٨

فمعدل التردد يبدو ضعيفا في الجزء الأول من ديوان محمود درويش ، إذ جملة التردد تلبغ ستا وثمانين مفرده في تسعة دواوين بمعدل تسع مفردات للديوان الواحد، بينما يرتفع المعدل في الجزء الثاني من ديوانه ، إذ تبلغ مفردات البحر مائتين وسبعا وثلاثين مفردة في ستة دووايين بمعدل يبلغ أربعين مفردة- تقريبا- للديوان الواحد، ثم ينفرد الديوان بمعدل تردد يبلغ ثماني عشرة مفردة.

إن دال(البحر) منذ ورثه امرؤ القيس لأبنائه وأحفاده ، وهم يتعاورونه على أنحاء مختلفة، وفي كل استخدام للدال يتم شحنه بهوامش دلالية توسع من معناه أو تضيق منها لكنه على وجه العموم من الدوال التي وظفت توظيفا متعددا بحيث يقدم دلالته الوضعية أحيانا ، ودلالته الأسطورية أحيانا، ودلالته الرمزية أحيانا ، ودلالته العرفانية أحيانا ، وذلك يأتي تبعا للترقي في بناء الشعرية، والتحرك بها من منطقة التجربة إلى مناطق المواقف والاحوال والمقامات ، ويطول بنا الأمر لو رحنا نعدد منتجات توظيف هذا الدال في الشعر العربيّ عموما ،وفي شعر محمود درويش على وجه الخصوص، إنما الذي نحب أن نشير إليه أن تردد الدال كان له ارتباطا بتطور مصادر الشعرية عنده على النحو الذي عرضناله.

إن شعرية محمود درويش .على هذا النحو- كانت محلقة في كل الاتجاهات لم تلتزم قانونا يحاصر حركتها على نحو ما تحددها التجربة) بل إ شعريته إن قد استحالت إلى سؤال دائم، يتحسس طريقه إلى إجابة لا يصل إليها أبدا ،ومن ثم واجهنا كثيرا من النصوص التي تسبح في فضاء معتم ، لأنها تنفر من الإضاءة الساذجة، والعتمة تؤثر في الأعماق الأكثر من السطوع ،وتؤثر المجهول بكل احتمالاته الغائبة، وكل ذلك لا يمكن

التعامل معه تحليليا إلا فى إطار المواقف والأحوال والمقامات التى عرضنا لها.

إن إتكاء شعرية درويش على هذه المداخل، يطرح علينا ما يمكن أن نسميه مداخل إضافية- فعنده سوف نواجه (النص المكتوب) و(النص الكاتب) و(النص القارئ) و (النص المقروء) و(نص الطريق) و(نص المقهى) إلى غير ذلك مما نرجو أن نفرغ له فى دراسة أخرى.

هوامش

١- ديوان، حصار لمدائح البحر -ضمن ديوان محمود رويش : ١٥٤-١٥٥.

٢- ديوان، ورد أقل -ضمن ديوان محمود درويش : ٣٣١.

٣- ديوان، هى أغنية -ضمن ديوان محمود درويش -المجلد الثانى : ٢٦٧ -٢٦٨.

٤- الإيضاح فى علل النحو- الزجاجى- تحقيق مازن مبارك- دار العروبة بالقاهرة سنة ١٩٥٩ : ٨٧.

٥- ديوان، آخر الليل- ضمن ديوان محمود درويش : ١٧٨.

٦- العمدة - ابن رشيق- مطبعة أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥: ١/ ١٣٨.

٧- انظر: التعريفات -الجرجانى- ضبطه محمد بن عبد الكريم- دار الكتاب المصرى اللبنانى سنة ١٩٩٠ : ١٤١-١٤٢- ٢٧٦.

٨- ديوان، أعراس- ضمن ديوان محمود درويش : ٦١٩.

٩- ديوان، لماذا تركت الحصان وحيداً-محمود درويش- رياض الريس للنشر- لندن سنة ١٩٩٥: ١٣، ١٤.

١٠- انظر: لسان العرب .مادة : لحظ.

١١- لماذا تركت الحصان وحيدا : ٦٣، ٦٤.

١٢- أوراق الزيتون :٢٩.

١٣- انظر: حدس اللحظة -بشلا- تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم- آفاق عربية سنة ١٩٨٦: ٢٠.

١٤- السابق : ٢٥.

١٥- لماذا تركت الحصان وحيدا: ١٤٢.

١٦- القاضى- دار الكتاب المصرى اللبنانى سنة ١٩٩٠ : ١٧١.

ملف

سلاماً لعينيك من التيه



قصائد من

فــــاروق خــــلــــف

هذا الشاعر، هذه الصفحات

تعجبت أشدّ العجب حينما عرفتُ من الشاعر فاروق خلف أنه يكتب قصيدة النثر منذ أواسط الستينات، لأن ذلك يعني ،عندي ، أمرين هامين:.

الأول : أن هذه الحقيقة تسدّ -في تصوري لمسار قصيدة النثر العربية المصرية الحديثة- ثغرة طالما تخيلتُ أنها غير مسدودة .هذه الثغرة هي مرحلة منتصف الخمسينات وكل الستينات.

فإذا كان حسين عفيف وباكثير قد كتبا قصيدة النثر في العشرينات، وكان محمد منير رمزي (الذي كشفه لنا إدوار الخراط) قد كتبها في الثلاثينات والأربعينات ، وإذا كان إبراهيم شكر الله وبدر الديب قد كتباها في أواخر الأربعينات وكل الخمسينات،

وإذا كان عزت عامر قد أستأنفها في أول السبعينات بديوانه الهام« مدخل إلى الحدائق الطاغورية ، ثم» تلاه كلٌّ من عليّ قنديل (إشراقات، كائنات علي قنديل الطالعة) وكاتب هذه السطور (بقع دم على منديل مريم، شين عين راء) في عامي ٧٣ و١٩٧٤ .فإن فترة الستينات كلها كانت غائبة عن قصيدة النثر، في تصوري وتصور الكثيرين.

ومن هنا ، أقول إن قصيدة فاروق خلف النثرية تسد تلك الحلقة الناقصة في المسار المصري الحديث لقصيدة النثر.

الثاني.. أن مساهمة التجربة المصرية في نشوء وتواصل وتطور قصيدة النثر العربية في العصر الحديث هي مساهمة بارزة ومستمرة في آن، الأمر الذي يخالف بعض الدعاوى النقدية التي تعطي للتجربة اللبنانية احتكار نشأة وتطور هذه القصيدة.

ولذا فإنني أدعو مؤرخي ودارسي قصيدة النثر العربية ألا يغفلوا هذه المساهمة المصرية البارزة في نشوء وتواصل قصيدة النثر العربية الحديثة، بما تحفل به هذه المساهمة من أسماء: باكثير وفريد أبو حديد

وحسين عفيف ومنير رمزى وبدر الديب وابراهيم شكر الله وفاروق خلف وعزت عامر وغيرهم. ذلك أن تجاهل هذه المساهمة البارزة- التى لا تخلو بعض حلقاتها من ريادة تاريخية موضوعية -لا يعنى فحسب تجاهلا لواقع تاريخى ثابت ، بل يعنى كذلك نقصاً فى الأمانة الأدبية يكاد يصل إلى حد العمد والغرض.

فى هذا الضوء ينبغى أن نقرأ فاروق خلف، حتى يمكن أن نتفهم ذلك الحضور الرومانسى الضاغط فى قصائده، وتلك البساطة الزائدة عن الجد فى بعض الأحيان،وبعض الاستطرادات المفرطة، وغير ذلك من ملاحظات قد يلاحظها قارئ قصيدة النثر المحترف الذى شهد تطورها الكبير الراهن.

فالمؤكد أن قصيدة فاروق خلف النثرية قصيدة رائدة- بمعنى من معانى الريادة -بها ميزات الريادة وعيوبها فى آن. والمؤكد أن خلف شاعر كتب قصيدة النثر فى الفترة التى كان فيها وهج حركة التفعيلة (الشعر الحر) يصل إلى عنان السماء ويغطى كل الأفق ، ويمنح -أو يمنع- الشرعية الشعرية ! والمؤكد أنه ظل يكتب هذه القصيدة المعاكسة للتيار السائد،حتى اللحظة (عشرة دواوين) ،باختيار ثابت، ووعى مبدئى لا يهتز (وهو الذى يعرف الأوزان والتفاعيل معرفة طيبة حتى أنه وضع فيها كتاباً مستقلاً)، على الرغم من أنه ظل مهمشا عن صدارة المشهد، وظل مستبعداً من قبل التيارات الشعرية الثلاثة: التقليدى ،والحر، والنثرى، وإن اختلفت دوافع الاستبعاد عند كل تيار ،على حدة.

ونحن- بهذا الملف البسيط -نحاول أن نكسر هذه الدائرة الجهنمية: نسدّ ثغرة تاريخية، ونكشف ريادة الرجل، ونكرم الشاعر الذى قبض على الجمر(وحيداً منفرداً فى بعض اللحظات) ، ونكرم أنفسنا باكتشاف مناطق الجمال فينا. وتقديمها للحياة، بما يليق بمناطق الجمال ، وبنا ،وبالحياة.

ح. س

فــوزى شلبــى

أراجـــيح تـــهـزهــا الــــريح

نقد

أيصلح الشعر الحديث لكتابة السيرة الذاتية؟!.

كان السؤال يلح وأنا أراجع مرة بعد مرة القصيدة المطولة- ٣٢ صفحة- للشاعر فاروق خلف (أراجيح تهزها الريح) وكان الشاعر قد روى فى أحاديثه أنه يعيش فى أسر عدة تناقضات رئيسية تتشابك خيوطها به كخيوط العنكبوت:

فالتناقض الأول عنده أنه- وهو العاشق للجمال- يعيش فى مدينة عاطلة من الجمال ،فلا بحر ، ولا جبل ، ولا غابة، ولا نهر، وهذه هى المقومات الأساسية للوجود الجمالى فى أية مدينة ، ومدينة «طنطا» هى كتل متراصة من المساكن وأكداس من البشر يستنشقون زفير بعضهم، وربما كان المبرر الأصلى لوجودها هو توسطها بين الدلتا، أو وجود «السيد البدوى» بها، ولذلك ترى حلم الخروج للماء والهواء والخلاء يشيع فى أجواء القصيدة كلها ، بل فى أجواء شعره كله.

وأما التناقض الثانى فهو أنه وهو المأخوذ بالوحدة والعزلة يعيش حياة اجتماعية حافلة فقد دخل مجلس الشعب وعاش تحت قبة البرلمان لعشر سنوات بما تقتضيه هذه الحياة من صلات واتصالات، وكان من الضرورى له أن يمارس ارتداء القناع ليواجه الناس ويغطى به خصوصيته ،ونزعاته ،وتتردد هذه الأصداء فى جنبات القصيدة يخرج بها ويدخل ثم يجلس فى ليله الطويل وحده فى النهاية.

ويأتى التناقض التالى من كونه وهو المتمرد على الحياة المستقرة والعاديات وشكل الحياة الزوجية يعيش مع الزوجة والأبناء وفى ظلال البيت الواحد ويبدو كأنه سعيد بهذه الحياة، ولكن الآسى يشيع ويسيل من بين الثقوب كأنه الدموع.

ويندرج تناقض رابع فى الإطار لعله الخاص بطبيعة العمل فى الشباب والرياضة لسنوات طويلة وفى الموقع الرئاسى به، فهو يشغل وظيفة وكيل الوزارة بالمحافظة، ومقتضى هذا العمل أن يحبه لكى يجيده لكنه وبرغم إجادته بحكم التمرس أو العادة فلعله لا يحبه كما يجب ويحلم بانطلاقة أكثر إيجابية وربما أكثر فوضى شأن الشباب.

ويقع التزاوج بين الحبيبة والوطن فى قلب هذه الاطارات فانت غالبا لا تستطيع أن تفرق بين الحديث عن الوطن والحنين إلى الحبيبة وما يتردد بينهما من الحاجة إلى الحب المفقود والجمال الغامض الضائع والشكوى من الهجر أو الهجرة والدعوة إلى الثورة والتمرد ووصف الهزيمة والحرمان.

وأما التناقض الأخير ، ولعله ليس الأخير، فيقع فى الشعر نفسه كمادة للتعبير عن هذه الهواجس كلها ويكمن فيما اختاره الشاعر من أساليب التعبير الشعرى باختيار القصيدة النثرية التى يصر عليها ويبوح بانفعالاته داخلها ويحملها عبء التعبير عن تناقضاته بل أحيانا يثور عليها.

وعنده أن رواد الشعر الحديث- شعراء التفعيلة- وهم المحافظون الحاليون على نمط الشعر الحديث هم أنفسهم الذين ثاروا يوماً على صنم الشعر التقليدى وقاموا بتحطيمه فكيف يريدون منا اليوم أن نعبد حجراً من أحجاره؟! وعنده أن قصيدة النثر كآخر ما تطور إليه فن الشعر العربى لا تدرك إلا من داخلها ، شأن الفن كله ، لا يدرك إلا من داخله ،ولا مرجعية هنا لأية أفكار أو نظم أو علاقات سابقة الصب والتجهيز ،ولا معنى هنا لفرض تقاليد وتعاليم لم تكن تخص إلا الزمن الذى أنجبها والشعراء الذين شغلوه.

إنها الحرية الجامحة لقصائد منطلقة تجرى كالخيول البرية والعبرة فى النهاية بما تحملنا إليه.

وهكذا فإن كل قصيدة جيدة هى انتحار فذ غير مألوف وكل وصف دقيق لها هو بعث شجى لموت حميم.

يفتتح الشاعر قصيدة الأراجيح التى تهزها الريح بالاعترافات:

- الاعتراف بالإفراط فى الحساسية تجاه الآخر وتجاه النفس.- الاعتراف بالإغراق في الذاتية والغوص فى أعماق النفس.

-الاعتراف بالاختلال العصبي، وهذا يردنا إلى الدوافع النفسية لإنتاج الفن.

-الاعتراف بالكذب من أجل الأحوال والمسايرة.

كم أفرطت فى الحساسية
وفى الوحدة الصافية
فى الغوص إلى النفس النائية
والاختلال العصبى
فى قرض أظافرى
لأصارع تلك الدهون الغريبة
التى يرسبها الدم الغجرى
فى شعرى
وفى شريانى التاجى!

ويرد الأسباب إلى طبيعة توثب الروح والبراءة المفقودة فهو لا يعرف إلا أن الشمس كانت عمودية على عينيه فلم ير، وأن الساحل كان يمتد فى البحر فلم يسمع إلا هدير الموج.

برئ يضئ جريمة شنعاء
فى سن الخطر
ولا يعرف إلا أن الشمس كانت
عمودية على عينيه
وأن الساحل كان يمتد فى البحر
ليستقبل طيرا مهاجراً
جاء يستدفئ

هكذا ارتكب بطل« ألبير كامى» جريمة القتل ضد شخص لا يعرفه ولا تربطه به أى صلات فهل يمكن رد كل ذلك إلى الإصابة بالشبق والشوق بما يفوق طاقة الاحتمال البشرية وقصور الزمن.

أصابنى الشبق

من البداية للنهاية

بأثقل مما يتحمل الجسد

بأوسع مما يتسع الزمن

والبراءة المفقودة تقتضى أن نبارك الدروع إذا ارتدتها البلابل، وأن نبارك الجراح إذا اقتضتها معارك الحياة النبيلة وأن نكتفى للشاعر بحنين الصعود إلى القمر.

مباركة تلك الدروع على البلابل

مباركة يامة الجرح

مباركة فراشة يكفيها شعاع كى تموت

ومبارك علّى سرطان الأعماق

وحنين الصعود إلى القمر

مباركة عصافير الجنون

ومن ثم يرتد الشاعر إلى مغازلة الحبيبة والوطن وإن كان هذا الغزل داخلا فى إطار الصندوق بعيدا عن العيون والحراس والذين لا يعرفون.

ماذا يجول بعينى حبيبى

أينزع الأخضر من دروبى

أم ينازع الريح غيمه الخصيب

أم تراها ضيعة الغريب

حين يطوى ذراعه الرحيب

يخيل إلى فى هذه البقاع

التى أسميها وطنى

وأنتظر فى دروبها حبيبى

ما من شخص لا أعرفه

حتى لا أعرف كيف أميزهم

فهم ينامون بأقنعتهم

يموتون بها

قريبا من الذاكرة التى يلح عليها برجاء النجدة من هؤلاء ؟! لمن هذه الصفات اليومية التى تتردد.

وذاكرتى تضيق بى .. وتضيق بهم

تسقط منى فى التعاريج

تأبى التداعى فى اللحظة المناسبة

فأتساءل فى المواقف المحرجة:

ما طبيعة العلاقة بيننا

هذه الملامح الأليفة وأنا؟

الصفات المعتادة

الكلمات المعادة

لماذا تبدو غامضة

يا لها من مهارة

أن تشحذ همة الذاكرة

فى اللحظة المثارة

وما طبيعة هذه الحياة المعاشة التى نقضيها فى خلط الأوراق والخداع مع النفس ومع الآخرين.

يذكرنى بك؟

هذه السنوات

قضيناها فقط

فى خلط الورق

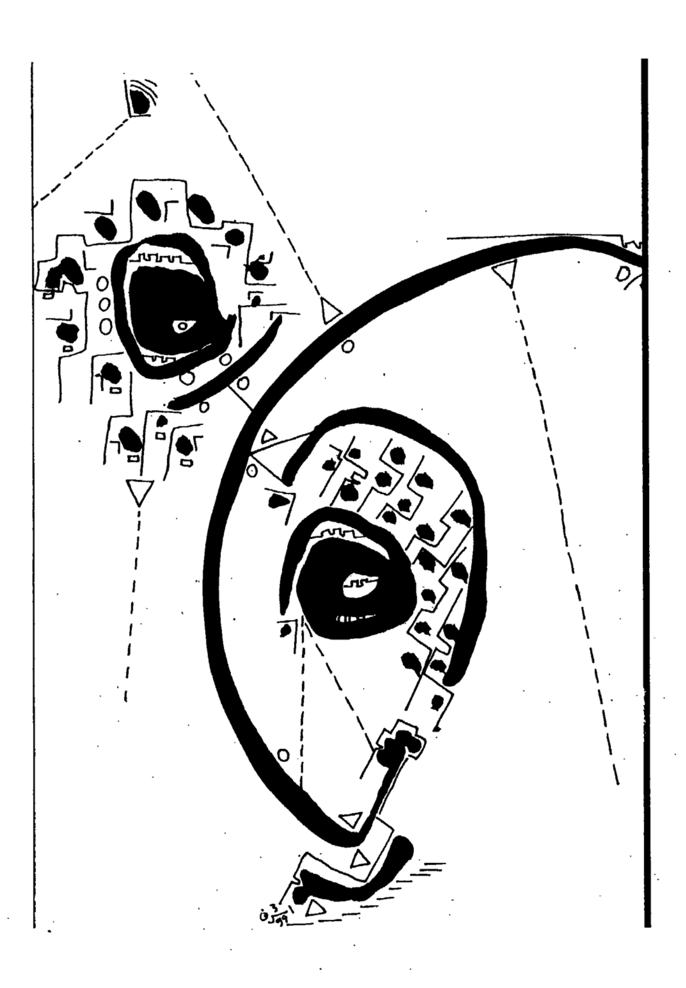
ذاكرتى تهذى محمومة

فى مداخل العاديات

يتواطأ معها عقلى

لاشئ محدد

غياب



ضباب

لنصل الآن إلى السؤال من أنت؟!.

وأين أنت قادم؟.

وإلى أين المصير؟.

وما معنى هذه الصور التى تنجبها الذاكرة؟.

«تحت الالحاح العسير

تأويل خلف تأويل»

ص١٠، ص١١، ص١٢ (ديوان «أراجيح تهزها الريح» الصادر عن مركز الحضارة العربية ديسمبر ١٩٩٨).

رئتى تشق هواء البحر

أسبح أو أغرق وأشب

أكتوى بالعشب

أدخن حتى تنسد شراييني

أشرب المعادن المنصهرة

حتى تنهض براكيني

آن لى أن أتنعم فى ميدانى

حتى تفترسنى امرأة

جمالها من طراز خاص

فأجن وأعطن من نومى فى الطحلب..

أنتظر الله منذ الأزل

يجرنى من جذورى فى الأرض

محملاً بالإثم

فأقطر من البراءة

وأقطر من الوجل

«هذا طينك يا الله».. خانته الفضيلة

مجلو بالذنب

مكتظ بحليب التاريخ

سيؤكد الشاعر هنا أن لغة الشعر الموحية يتم التعامل معها علي مستويين:

-الأول خلال وجودها لا تزال في بوتقة الذات الشاعرة وقد أصبحت عجينة فى يد الشاعر يصوغ منها ما يشاء فتستجيب له.

-والثانى حين يضعها الشاعر فى المواجهة مع الواقع ومع الآخر فلا يصبح هنا مقتضى لأية مجازات قديمة معدة سلفاً ،وإنما يعتمد الشاعر على شق أنماط جديدة من المجازات التى تولدها بوتقة الذات وزاوية مشهد النار المختار.

وتنطوى حركة القصيدة على عنصر مسرحى تتوزع فيه علاقات الصوت الذى يتردد بين أزمنة وأمكنة متعددة فما أن تفتح ستارة القصيدة حتى ينشب الصراع دامياً بين الأطراف.

وتتراوح اللغة بين لغة الفعل المضارع فى الدراما ولغة الفعل الماضى فى فى القص ولغة الاستشراف والتشوف فى المستقبل ويهوم صوت الشاعر مكتسبا متطلبات الموقف الشعورى دون أن يشكل حدثا منطقيا متسلسل الحلقات.

إنها لحظات نادرة يتزاوج فيها الحدس والبصيرة والرؤية فى مونولوج درامى واحد وتتداخل المعطيات المجلوبة من تفاصيل حياتية تقود إلي شبكة التناقضات التى تحكم الواقع وهى مكبوحة عن الفعل والتفاعل.

وأراه، ذلك الشاعر الحديث وهو يضفر دوافعه ويوغل بها فى أعماق نشاطه الانفعالى محاولاً أن يضرب بمراياه الكاشفة فى النسيج الصلب للعلاقات المتناقضة حوله وفى داخله محاولاً إيجاد المعادل الموضوعى الذى يرتاح إليه ويحن له حتى وهو يعلم أنه يحارب معركته ضد الطواحين.

أعرف أن ما أعانيه

ليس مصريا أبدا

الصوت المصرى

يمشى على الماء

جميل وحالم

كأنه المطلق

لا يغرق

***

«حسبى أن أسأل إن كنت سماء الوطن..».

قلت لها مرات:

قبضة من توت

وثوبا من الحدائق

ولى الله بعد الموت

لكنها ظلت تتناهى فوقى.. بتكرار ما مضى..

هكذا بقيت

بلا قوت

ولا بيت

أراود روحى

فى وهدة الوحدة:

حتى لو كنت جثة هامدة

سأنهض .. وأصعد

ساعاود الهبوط ..أصعد .. قبضتى للأرض

يردنى الصدى : أو للسماء سأصعد

صه.. حتى لو كنت رعدا

لا تصرخ

***

أنت أيها الإنسان .. يا آخر منتجات الحضارة .. يا غرس الجنة.

من كل هذا الكون.. من كل هذا المكان

لا رفيق لك .. لا طريق لك .. إلا جلادك!.

يرتدى الشاعر القناع -هكذا سيتاح له أن يلامس روحه الملهمة دون أن ينكشف أمره -ويحيل «الأنا» داخله إلى مجرد رواية من الخارج أو هوية مجردة ومستقلة عنه وإن كان هو صانعها ومبدعها ولكن صوتها يظل يدق بعنف على خشبة المسرح دافعاً الموقف إلى قمة التوتر.

وما دام الشاعر قد ابتدع القناع وتوارى وراءه وأحال إلى«الأنا» عذاباته فليس صعباً عليه أن يخترع «الأنا الأخرى» التى قد تكون الحبيبة أو الوطن أو الحرية أو البراءة، وهكذا يكتمل الموقف المكانى الذى يتحرك من خلاله داخل الأزمة المتعددة دون أن تفلت منه اللحظة التى يتحدث منها أو التجربة التى يتحدث عنها.

ها هم..

جاء أمامى حشد من الجلادين

وقفت أخاطبهم:

أيها العادلون

أنتم تخطئوننى

لستم قضاتى

لست منكم ولا أعرفكم

لا أعرف لغتكم

ولا أحسن أخلاقكم

دعونى أخرج للماء

إن إنتاج الموقف المستعار هو الذى يتيح للفاعلية الشعرية أن تخوض فى الحدث وأن تدرك وجه الروح الملهمة دون خشية من عواقب اللعب الرمزى.

أما عن طبيعة القناع ذاته فذلك يرجع إلى طبيعة موروثات الشاعر، قد يرجع به إلى التراث الإنسانى بعامه أو إلى التراث الاسلامى أو الصوفى أو حتى الفرعونى فينقل حدثا بعينه أو شخصا بعينه من التاريخ إلى اللغة.

وسنلاحظ هنا أن القصيدة الحديثة تخاطب القارئ بصفة أساسية وليس المستمع وتستخدم علامات الترقيم وفراغات الورق وأسلوب الكتابة لتوظيف الزمن فى محاولة للغوص مع القارئ بداخل النص لامتصاص جوهره وإدراك مضمونه وتفقد ما بداخله من ثراء.

والواقع أن تسمية «قصيدة النثر» كانت بداية المعركة ضدها لأن القضية النقدية أصبحت بهذه التسمية تدور حول الوزن أو اللاوزن بدلاً من أن تدور حول الشعر أو اللاشعر ،وهكذا ربطت التسمية القصيدة الحرة بالأفق الشعرى الغربى ،بدلاً من ربطها بالتراث العربى الذى جاءت منه.

إن فكرة حصر الإيقاع فى أوزان محددة هى فكرة خاطئة من البداية فالإيقاع ليس سواكن ومتحركات يمكن تحديدها فى معادلات صارمة ولكنه أفق كالحياة الواسعة بما فيها من تدفق وصعود وهبوط وصخب وصمت وحركة ولون.

الإيقاع علاقة تأتى من توتر الكلمة الموحية المشحونة داخل الموقف ومن طبيعة ومن الحالة النفسية والصور التى تستدعى فى بطء أو على عجل ومن تناسب وتناغم فى مادة الحروف حتى ليقول الجاحظ «الشعر جنس» من التصوير أما الوزن فليس إلا نمطا رتيبا محددا لتكرار الساكين والمتحرك بشكل معين ،وهو قالب خارجى يصلح لصب المعانى ولكنه قد لا يقبل الاستجابة لكل المحرضات والعواطف والعواصف والانفعالات الجامحة أو المستترة.

ولنا أن نراجع ربط القصيدة الحرة بتراثنا، وأن نكشف عن منابعها فى التصوير القرآنى الفذ وفى عفوية وبساطة العهد القديم وفيما يعترى الأسلوب من قطع ومزج وتداخل ومفاجأة ، كذلك نجد هذه المنابع الثرية فى الشعر الفرعونى وفى «مواقف النفرى» وفى«ترجمان الأشواق» لابن عربى.

ولنا أيضا- أن نعود لنتقصى هذه الينابيع فى(الأراجيح التى تهزها الريح)

لنصل إلى الخاتمة:

يا لها من عزيمة .. نحتاجها لكى نحب

لنفعل ما نحب

.. العزيمة العفوية « البسيطة التى كانت لنا ونحن أطفال

وكانت أول ما تخلصنا من أحمال

تحت الشمس المحرقة

وهجير الرمال

عندما بدأنا ذلك السفر

تمنيت ألا أغادر هذه الأراجيح

لأنى محكوم بموتى من العشق

عند أفول الريح



د. محمود الحسينى

الحركة الداخلية فى قصيدة النثر



مدخل:

ليس هدف هذه الوقفة إعادة استثارة المعركة بين القصيدة الحديثة والشعر التقليدى، ذلك أننا نؤمن -رغم حدة آراء بعض السلفيين ونظراتهم المتوجسة لكل ما هو جديد- بتعانق المذاهب الفنية وبأن كل جديد هو انبثاق طبيعى من صلب القديم ،كما نؤمن برفض ثنائية القبول والرفض فيما يتصل بالنص الأدبى كخيار أوحد للتناول النقدى ،وليست مهمتنا هى الحكم على مدى شرعية «قصيدة النثر» أو الوقوف أمامها مشدوهين مبهورين كطفل ينظر فى بلاهة إلى«صندوق الدنيا» ولا نرضى لأنفسنا أن نلعب دور المتفرج خارج اللعبة ،فقد انتهى دور القارئ الذى يكتفى بالتلقى السلبى، وجاء دور القارئ المقتحم الذى يفرض وجوده بتحاوره الايجابى مع النص كطرف من أطراف لعبة الإبداع.

مهمتنا هنا أن نلج إلى قلب «قصيدة النثر» نقتحمها . نفك مغاليقها ونعيد تركيبها باعتبارها «نظاماً» قائما اتخذ نفس مسارات الأجناس الأدبية الأخرى نحو: المحاولة ،التبلور ، ثم النضج ،ولا يهمنا بعد ذلك إن كانت «قصيدة النثر» نبتا عربيا أصيلا تمتد جذوره فى تراثنا العربى، أم أنها محاكاة للشعر الغربى ، أو أنها بدأت بما يسمى « الشعر المنثور » على يد أمين الريحانى أو « النثر الشعرى» على يد جبران خليل جبران ،

فبفرض التسليم بصحة هذه التسمية «قصيدة النثر» فهى نظام قائم ما دام الباحثون قد اتفقوا على أن الوزن والقافية والروى ليست هي المعيار الوحيد للشعر، وأن هذا النظام الصياغى ظهر مبلوراً فى الستينات ومارسه كثيرون من الشعراء منهم أنسى الحاج فى ديوانه «لن» عام ١٩٦٠ وديوان« مفرد بصيغة الجمع» الذى كتبه (أدونيس» بين عامى ٧٣، ١٩٧٥)حتى صدور الديوان الثانى «أشعار منثورة» للشاعر المصرى فاروق خلف عام ١٩٨٤.

وإذا كانت «قصيدة النثر» تختلف اختلافا جذريا من حيث البناء الهيكلى مع القصيدة التقليدية فإنها تتفق مع «شعر التفعيلة» فى كونها تجربة حديثة ونظاماً شعرياً يقوم على التلاحم الفعال بين بنى القصيدة مما يكون فى النهاية بنية كاملة للقصيدة العربية الحديثة ،وإذا كان للقصيدة التقليدية خصوصياتها فإن لقصيدة النثر خصوصياتها التى تجعل منها عملا فنياً، ففى حين تعتمد الأولى على النمطية والحدة والمثالية ووحدة البيت والموسيقى الخارجية من الوزن والقافية وعلى اللغة التقريرية والصورة المحددة والاستعارة المنطقية، فإن الثانية تعتمد على الرؤيا الواقعية الحديثة ووحدة القصيدة الديناميه والدفقة الشعورية والموسيقى الداخلية وعلى الصورة المنفرجة ذات المستويات المتعددة.

فقصيدة النثر ليست مجرد خروج على الأعراف المتوارثة فى القصيدة التقليدية فى الشعر وفى الوزن الخليلى، كما أنها ليست خروجاً علي نظام التفعيلة المرسلة في الشعر الحر، لكنها بناء لغوى يستمد شاعريته من الدفقه الشعورية ومن الحركة الداخلية للنص، تلك الحركة التى تتمدد فى مستويات عدة وتسبح فى فضاء النص وتكون مجموعة من العلاقات التى تجعل من النص رؤية حديثة مواكبة لمعطيات العصر وتحدث نوعاً من التزاوج والتناغم والانسجام بينهما أو الصورة المحددة أو الفكر المطلق، مما يتيح للقارئ أكبر قدر من الحرية والقدرة على التحرك ملتحماً وخالقاً ومبدعاً بدوره.

فى المنهج

مغامرة هذه الوقفة لها أبعاد أربعة:

الأول : إن «قصيدة النثر» لون من ألوان الشعر العربى له شعراؤه وله قراؤه علي

مستوى بلدان العالم العربى فهى واقع قائم.

الثانى: إن الشعر على طول امتداده الزمنى حفل بالكثير من محاولات التجديد والخروج على بحور الخليل بن أحمد وهى محاولات امتدت من موضوعات الشعر ومعانيه وأغراضه إلى لغته وصوره- أبو العتاهية- أبو نواس- أبو تمام- شعراء الأندلس.

الثالث: أن البحث العلمى لا يعترف بالحدود المطلقة للفن، ولا بالقيم النهائية للشعر ،كما يرفض إنكار حركات التجديد لمجرد أنها جديدة.

الرابع : أن كثير من الدارسين لا يزالون يرفضون بإصرار «قصيدة النثر» وعلى ضوء هذه الاعتبارات :

فإذا كانت قصيدة النثر قد خرجت على كل تقاليد الشعر الموروثة فما هى البدائل التى قدمتها ؟ وهل هذه البدائل تكفى لاعتبار «قصيدة النثر» شعراً؟.

وفى حدود منطلقات هذه الاطلالة -الحركة الداخلية فى قصيدة النثر- سوف نقتصر على الجانب التطبيقى التشريحى لإبراز الحركة الداخلية التى يمكن اعتبارها بديلا لأعراف الشعر المتوارثة التى خرجت عليها «قصيدة النثر» وسنقتصر على تقديم نموذج واحد تمثله قصيدة نثرية واحدة لأحد الشعراء المعاصرين سنجرى تشريحها إلى بنى مستقلة من أجل كشف ألغازها وإعادة بنائها من جديد كى نصل إلى كل عضوى حىّ لها.

هذا النموذج / النص هو قصيدة بعنوان :

«الموت لا يزال على قيد الحياة »/ للشاعر / فاروق خلف من ديوان «أشعار منثورة» صـ ١٠٤-١٠٦ صادر عن دار شهدى للنشر عام ١٩٨٤.

(١)

يـــا عــــــذراء
يختبئ الفجر المبتل
تحت مظلـــة عينيـك
يـــا عـــــذراء
أموت بما تقوله عيناك
للـــــفجر المبتـــل

وقطرات الماء
وزهر الطّل
آوى إلى عينيك مهزوما
بسكر الليل
وحرب الليل
ما تزال تشتعل
بين الآلهة بداخلى
وأعماقى مخضبة بدم الليل
وآلهة لا تموت ولا ترحل
ولا تقوى على الفعل
(٢)
آوى إلى عينيك مهزوما أعض على شفتى
أضغط لحم الأيام التالفة بذاكرتى
تؤلمنى ذاكرتى
تؤلمنى ألفتى
ما أطول ليل الموتى
ليس ثمة نبوءة
ولا أمنية
ولا شفق
لكن الألفة شاخت فجأة
كشفت عن موت لا زال على قيد الحياة
حين جاءت عيناك يا عذراء
من خارج البكارة
من داخل البكاء
حيث كان الفجر المبتل يختبئ

والضفاف وزهر التين

وكرم الليل

وغابات النخيل

ترتدينى كوطنى

(٣)

أبحث فى عينيك

عن كهف مسحور

تركت به لعبى

وجلد طفولتى

وذاكرتى

حين خرجت عاريا فى غابات النور

ذات نهار

أبحث فى عينيك

عن قطرة مطر

أزهو بها على شفتى

أبحث عن كلماتى

فى لغة لا زالت تتشكل فى عينيك

أبحث لألفتى عن دهشة

لرمادى عن نار

لضفافى عن نهر

لأموت بعينيك .. يا عذراء

الحركة الداخلية للنص:

ما الذى يعنيه النقد الحديث بالحركة الداخلية للنص؟.

عندما ثارت قصيدة النثر على كل تقاليد الشعر الموروثة خسرت الإيقاع الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية وحركة الروى، وضحت أيضا بعمود الشعر الذى ينتظم داخله



هذه القواعد المعروفة، وكانت الحركة الداخلية هى البديل، وهى حركة ديناميكية تتمدد فى أمداء القصيدة طبقا لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد يتم فيه حوار جدلى عميق بين جزئيات العمل الشعرى ويفقد فيه القارئ خاصية الاشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطرادى كما يقول د. صبرى حافظ. وهذه الحركة الداخلية تتشكل فى نسيج يسور فضاء النص، ويبعث على إشاعة التوتر في النص ككل متخللا دلالات النص المتداخلة المتشابكة تشابكا معقداً. وهذه الدلالات تشكل حقولا متجاورة تتمحور فى محاور عدة تختفى وتبرز داعية القارئ إلى التجول داخل النص بحثا عنها.

إن الكلمة المفردة لم تعد تسلم قيادها للقصيد العام ، دائما لون من الجيولوجيا الحيوية مما يجعل القارئ فى حالة مواجهة دائمة، لقد أصبحت الكلمة فى النص الحديث موسوعية تتضمن تلقائيا كافة التوقعات التى يتطلبها النص- رولان بارت- ولعل هذه الحركة الديناميكية هى مصدر إصابة القارئ غير المتمرس بصدمة الغرابة والغموض ، فعليه إذن أن يستعد للتعامل مع هذه الحركة التى ترفض المألوف والجاهز، عليه ألا يقف عند حدود البيت أو الأبيات وإنما يتحرك حراً داخل النص ويجرى معه حواراً جدلياً أيضاً.

مواجهة النص/ تحليل القصيدة:

يمكن التوقف على أبعاد الحركة الداخلية للنص/ النموذج على مستويين ، مستوى المفردات المعجمية ومستوى الوحدات الكلية، وذلك على امتداد مقاطع النص الثلاثة.

فنجد مفردات موضوعة الحياة فى المقطع الأول/ عذراء / الفجر/ المبتل/ مظلة/ قطرات / الماء/ زهر / الطل/ آوى/ سكر.

وفى المقطع الثانى/ آوى / الألفة/ الحياة/ عذراء/ الفجر/ المبتل/ الضفاف/ زهر/ كرم/ النخيل.

وفى المقطع الثالث / لعبى/ طفولتى/ النور/ نهار/ قطرة/ مطر/ أزهو تتشكل / ضفاف/ نهر / عذراء.

ونجد مفردات موضوعة الموت فى المقطع الأول / يختبئ / أموت / مهزوماً / سهد/ حرب / تشتعل/ مخضبة/ دم / ترحل.

وفى المقطع الثانى/ مهزوما/ أعض/ أضغط/ التالفة/ تؤلمنى/ ليل/ الموتى/ شاخت/ البكاء/ يختبئ/ الليل/ غابات.

وفى المقطع الثالث /كهف / عاريا/ غابات/ رماد / نار / أموت.

وهكذا تصل مفردات موضوعة الحياة فى المقاطع الثلاثة إلى ٢٤ مفردة بينما تصل تصل مفردات موضوعة الموت إلي ٣٠ بفارق ٤ مفردات فى المقطع الأول و٦ مفردات فى كل من المقطعين الثاني والثالث.

ومن الرؤية السطحية الأولية للقصيدة يتضح أن الهيمنة فى المقطع الأول للحياة وفى الثانى للموت وفى الثالث للحياة.

على أن هذه الرؤية الأولية تتنافى عكسيا مع الرؤية المتعمقة لفضاء القصيدة فهى رؤية مضللة وخادعة فاكتشاف الحركة الداخلية للنص يحتاج إلى رؤية متعمقة فى أصداء النص.

ففى المقطع الأول تشيع وتتكرر المفردات الموحية بالعذرية والبكارة والميلاد والطهارة لتثبت دعائم الحياة وتجعل منها تميمة ترفرف فى فضاء النص حتى لتجعل منها العنصر المهمين والمسيطر.

وعلى الطرف الآخر من هذا المقطع تأتى مفردة الموت بنفسها لتوحى مباشرة بالفناء والعدمية والتلاشى.

إن مفردات الحياة تقيم مع مفردات الموت علاقة تناقض مبدئى، ولكنه تناقض غير متكافئ فحيث لا ترد مفردة الحياة بلفظها لكونها تظل متوارية غائمة كالسحب ، عائمة كالقش وكالطل وهو أضعف من المطر ،وحيث ترد مفردة الموت مكررة بصيغة المضارع الصالح للحال والاستقبال ومعززة ببقية المفردات الواضحة الصريحة قوية الإشعاع فإن الثانية تحتوى الأولى وتردها إلى العنوان(الموت لا يزال على قيد الحياة) والنتيجة أن عنصر الموت هو الذى يسيطر حقيقة على المقطع الأول بغض النظر عن عدد المفردات وهو الذى يحدد مسار العلاقات الداخلية للنص.

وفى المقطع الثانى / ترد مفردات عائلة الحياة ١٠ مرات بينما ترد مفردات عائلة الموت ١٥ مرة ولكنها ترد بطريقة عكسية لطريقة ورودها فى المقطع الأول بما يوحى

بهيمنة الحياة على الموت بالرغم من القلة النسبية لعدد مفرداتها.

وفى المقطع الثالث تتأكد هيمنة الموت.

ونخرج بنتيجتين هامتين:

أن ثمة تناقضا مبدئيا بين عنصرى الحياة والموت.

وأن علاقة التناقض هذه لا تلبث أن تتحول إلى علاقة احتواء لصالح الموت.

على أن هناك مفردات ينفرد بها المقطع الثالث وهى مفردة « أبحث » التى ترد أربع مرات حيث تعمل هذه المفردة الجديدة على تشطير المقطع إلى أربع فقرات تتضمن البحث المستمر عن الطفولة والبراءة والماضى وعن مصدر الحياة وأداة للتفاهم معها. وتلاحظ أن هذه الفقرات أو الدفقات تبدأ فى كل مرة بالبحث بصيغة المضارع وتوحى بأن البحث لم يزل جاريا من قبل الشاعر/ الباحث ، وأن عنصر الحياة الذى يبحث عنه الشاعر لم يزل مختبئا ومتواريا خلف عنصر الموت بما يؤكد النتيجة السابقة.كما تلاحظ أن القاسم المشترك الأعظم فى هذه الدفقات الأربع هو مفردة « العين » مثنى ومضافاً إلى ضمير يعود على العذراء ومجروراً بحرف الجر« فى» فى المقاطع الثلاثة الأولى وبالباء فى المقطع الأخير وأن الجار والمجرور جاء متعلقا بالبحث، وهذا يعنى أن البحث ما يزال مستمراً فى عينى العذراء التى ترمز إلى الحياة.

وعلى مستوى المقاطع الثلاثة التى تكون النص/ القصيدة نلاحظ أن مفردة عذراء ترد ثلاث مرات منادى:« يا عذراء » بما يعنى توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء ، وسماع ما يريده المتكلم وأنها قد نوديت بحرف النداء «يا» وهو لاستدعاء المخاطب البعيد أو من هو فى حكم البعيد كالنائم ، أو الغافل، وبما يؤكد أن «عذراء » هنا لا تشكل بالنسبة للكاتب أكثر من عنصر ينصهر ويذوب فى عنصر الحياة الذى يتشبث به، وهو يرد فى بداية المقطع ا لأول وفى منتصف المقطع الثانى وفى نهاية المقطع الثالث.

وهذا التشكيل البنائى للقصيدة هو الذى يحدد مسار الحركة الداخلية للنص، حيث يأتى متناغماً مع تذبذب الحركة ومتأرجحاً بين الحياة والموت.

ففى المقطع الأول تأتى المناداة للتنبيه وبداية البحث:

يا عذراء

يختبئ الفجر المبتل

تحت مظلة عينيك

لكن المناداة تتكرر فى هذا المقطع حيث ترد بعد الدفقة السابقة مباشرة:

يا عذراء أموت بما تقوله عيناك

فما يبحث عنه الشاعر هو فى الوقت نفسه سبب «الموت» فالموت لا يزال على قيد الحياة ، ومن ثمة قلنا بأن العنصر المهمين فى المقطع الأول هو عنصر «الموت».

وفى المقطع الثانى، ولأن الحياة التى كانت مختفية فى المقطع الأول أضحت أكثر قرباً ومنالاً فلا يجد الشاعر حاجة للبدء بالنداء الذى يعنى التنبيه والبحث ومن ثمة جاءت المناداة بعد بعد منتصف القصيدة :

لكن الألفة شاخت فجأة.

كشفت عن موت لا زال على قيد الحياة

حـــين جـــاءت عيـــناك يا عـــذراء

ومن ثمة قلنا بأن العنصر المهيمن فى هذا المقطع هو عنصر «الحياة»، ولذلك ولأن الحياة لم تظهر بعد لاعلى مستوى الرؤية ولا على مستوى عنصرى المفردات والوحدات التركيبية ،فقد بدأت الأبيات السابقة التى توحى بتسلط «الموت» بحرف «لكن» الذى يفيد الاستدراك .

وفى المقطع الثالث بعد أن تدخل عنصر التغليف ،وجعل الموت يهيمن على الحياة ويحتويها داخله كان التشكيل البنائى فى القصيدة يحتم أن تنتهى بمناداة العذراء:

لأموت بعينيك

يـــا عــذراء

وهكذا بدأ الشاعر القصيدة بمناداة العذراء فى المقطع الأول وختمها بها فى المقطع الثالث (الأخير) وجاءت بعد منتصف المقطع الثانى (الوسط) بقليل.كما جاءت المناداة فى المقطعين الأول والأخير فى بيت مستقل، وفى المقطع الثانى الوسط جاءت ضمن وحدة تركيبية.

كما نلاحظ أيضا على مستوى الوحدات التركيبية ، أن الوحدة التركيبية:

يختبئ الفجر المبتل.

قد وردت فى النص مرتين : فى المقطع الأول(يختبئ الفجر المبتل) وفى المقطع الثانى (حيث كان الفجر المبتل يختبئ).

ففى الأول وردت الجملة مكونة من فعل(يختبئ) وفاعل (الفجر) الموصوف بصفة(المبتل) ليؤكد أن الفجر المبتل هنا مختبئ فى الزمن الحالى ، زمن الكتابة، وهذا يوحى بغياب عنصر الحياة وحضور عنصر الموت المهيمن على المقطع مع صفته وقد تحول إلى اسم لكان ،وهذا التركيب يعنى الإفادة بأن الفجر المبتل منسوب له (الاختباء) وأن هذا الاختباء تحقق فى زمن ما مضى بدليل الفعل (كان) وأن الفجر هنا لم يعد فى الزمن الحالى مختبئا بما يؤكد هيمنة عنصر الحياة فى المقطع الثانى علي الموت.

وفى المقطع الثالث، لا يرد أى من مفردات هذه الوحدة التركيبية (يختبئ - الفجر- المبتل) مما يوحى بانعدام الحياة وذوبانها أمام الموت الذى عاد ليتسلط مرة أخرى، ويبتلع الحياة فى جوفه ، ويجعل الحياة مجرد حلم يحلم به الشاعر ويجعل فى النهاية (الموت لا يزال على قيد الحياة).

وهكذا فإن الحركة الداخلية للنص تبدأ بالموت ، لتنتهى بالموت، ومعنى ذلك أن الموت هو العنصر المهيمن على النص ككل.

وهكذا يمكن أن نصل بعد هذا التشريح إلى تأكيد ما يلى:

* إن «قصيدة النثر» هى نظام لغوى صياغى يستبدل بالإيقاع الخارجى المتمثل فى الوزن والقافية ووحدة الروى لونا من الحركة الداخلية تسبح فى فضاء النص وتنبع من التشكيل البنائى وتحدث نوعاً من التزاوج والتناغم بين هذا الشكل وحركة النص الداخلية.

* أن «قصيدة النثر» بهذا التكوين والتشكيل تدفع القارئ المتمرس دفعاً إلى معايشة النص ومعاناته ، وتتيح له حرية أكثر للتجول داخل أمداء النص.

* أن «قصيدة النثر» كما في هذا النموذج الذى قدمناه للشاعر / فاروق خلف هى بهذه المواصفات لون من ألوان الشعر العربى.

قصائد من فاروق خلف

نداءات أولى
واستجابات أخيرة

طلقة تحذير:
لا تتعاط هذه الكلمات
إلا عندما تكون الرمال ساخنة
سلاما لعينيك مصيرى
يا حبى الأخير
- لا أكتب لك لأقول:
هبينى احتمالاً آخر
سأغرق من جديد
فالبحار كلها ورائى
والبحار كلها أمامى
وليس معى إلا مشهد جسدك
يتحدى ويتحدد
يتمدى ويتمدد
- ولا أكتب لك لأقول:
امنحينى أشباحا أخرى
(أنجو بها من وحدتى
فأنت اعتقلت أعضائى
وأعضائى استقلت عنى
-ولا أكتب لك لأقول:
بأن صحراء الوطن الكبرى

ضاقت على جموحى
فافتحى لى جسدك، لأركض فيه بروحى
وقد صار جسدك أكثر فصاحة من كل ما
أكتب
وصار جسدك أكثر فراهة من لغة لا تهب،
إلا على إيقاع اغتصابك
سلاما لعينيك من التيه
يا متاهتى
فلن أوغل فى فيضانك
سأدعك تطيّرين سؤالك
وخذى جوابى كأسا على الطريق...
تغالبنى الأغانى
فافتحى مسام يديك واسمعينى
تغالبنى الأغانى التى تمنح موعدا مصقولا
كالمرايا
ولا تلد سوى الشظايا
جئتك على هيئة الشاعر
بجلد النبوءة ودرع المطر
جئتك أحمل صرّة ألوانى
النيلى والعسلى والخمرى والتينى

والزيتونى
أعطيتك فيروز الألوان
وجئتنى على هيئة حكامك
ومخبريك وأحكامك
الكاكى والكابى والكبيان
على هيئة جلاديك وجلابيك
الطوبى والطفحى والطمثان
أعطيتك جرحى، وأعطيتنى مقتلى
سلاما لعينيك الفراشتين على الغمام
وأنا أطلع فراشة من فراشة باتجاه الضوء
والشمس تدخل فى جسدى كل صباح
والشمس تخرج من روحى كل مساء
والوقت نداء
سلام لعينيك المضاءتين
كلما حملت الشمس جرارها
ومضت لا تلوى على شئ
* وكلما استبسل الضوء
فى حوارى الحقول
وتقلب الحزن فى الأفق الرمادى
وكلما دخلت فى الليل أخاديد الرغبات
سلاما لعينيك
أنا العاشق البرّى
وأنت البرارى
يبر بيننا الخلاء بوعده
ويلتقى الشوك بالحرير
أنا العاشق البحرى
وأنت النوارس
مراهق أنا كالماء، أنسكب من أباريقى
عند أول التقاء، للشمس بالهواجس

أعترف بأنى كنت صغيرا -ولم أكبر بعد-
ولكنى كنت أعرف كيف أقتاد البراعم
إلى باب الحلم
وأعترف بأنى كنت فقيرا- ولم أثر بعد-
ولكنى كنت أعرف كيف أبادلك النجوم
بالورد
وهلال ركبتيك بكنوز الأرض
ويل لمن علمنى التاريخ
ولم يذكر لى
أن الويل لمن لم يخترع العجلة
ممن يخترع الصاروخ
وأن سلالتنا العربية
لا زالت تئد البنات، فى الجمر أو فى
التراب
وأن الحاء العربية تعنى حباً
قبل حجاب
وأن السماء مرآة
تأخذ سيمياء الأرض
وكيف نركض فى حجر الظلام
ركض الشموع
ولا نتحزم إلا داخل منشور الضوء
جزءا من انكسار الشعاع
«وتخرلنا الجبابر ساجدينا»
فنبادل السلام بالسلام
ونبادل الكلام بالسلام
....
سيدة المال والجمال
سيدة الصدع والردع والنظام
نحن أبناؤك اليتامى ، ضعنا فى مآدب اللئام

نريد خبزا وحساء ، ومنازل ماء ، ودواء
وشيوخنا الأجلاء
مشغولون بأحكام الاستنجاء
وأبطالنا الأشاوش ، يعجون فى الخصام
يا أمنا الغولة
عليك السلام
ردى علينا بالأمان
وبأنه لولا السلام سبق الكلام
لأكلت منا اللحم قبل العظام
يا أمنا الغولة
نحن أبناء السعير
أرضعتنا أرضنا لبن الحمير
صنعنا فى خرائب المدائن المهولة
وخلفنا تاريخنا المطرز الملكوت
نريد أن نمر
....
نريد أن نمر أو نموت
سلاما لعينيك بلادى
من الزمان الحديدى الجديد
من الحاملات الرمادية
وقد دخلت سواحل القلب العربى
مختشدة بالوهج البرتقالى
طعنة نستحقها من الغضب الغربى
ردت إلينا
بضاعتنا المشعة بألوان الطيف
مصاغة على شكل قرارات ونصل
يجرب فى الظهر أقانيم أسلاف الطوائف
فكرى معى يا وردة القلب
فى تفسير لبلادنا التى لا تملك غير الشجب
فى تفسير لنا نحن الخوارج
على شريان العالم التاجى
فى تفسير لهذه القضبان والأساور
تطبق كلها على قبلة لا تتم
وتطبق كلها على عناق يقف على السور
وتطبق كلها على جملة لا تقال
بماذا سيجود الرحم المصرى البلورى
آخر الأمر؟! أنت
فتاتى المصرية
النخلة البنفسجية
تميل بخوصها نحو الشمس العربية
تغطى عورتها بسجادة الصلاة العربية
تسيل خصوبة نحو البؤرة العربية
فى تحد لا نهائى ، لكل ما هو آسن
وتحت اللسان
ولكن واأسفى ، سيدركها الختان
حظنا كفافنا
هجرنا الموصول، وخبزنا المقطوع
وأنت ، أنت يا ايزيس
رلهتى المنفية ،متى تصعدين عرشك؟!.
وها نحن الفرقاء، نذوق مرارة بعد مرارة
لا أستثنى احتفالنا بالحرية ، وبالجلاء ،وقيامة الشهداء
أولئك الذين دعوتهم إلى صفّى، إذ خذلنى الأحياء
وماذا أملك غير نزفى، لأمضى به إلى البحر المتوسط
وأشهد إعادة اقتسامنا من جديد
وأشهد التهامنا الأخير، وبعضنا لبعض .

ظهيرا.
سلاما لعينيك ميلادى
سلاما أخير
لشفتيك الشعلة الموقدة
فى قلب جوهرة
لدلتا جسدك الرخامى
مكسوة بالزغب الخمرى
تقوم وتضرم مدفأة، في حجرة القلب الشتوية
فى الليل الثلجى نافورة، ينبثق من كأسها
العارى
ماؤها النارى
......
ما أحلى مشهد جسدك البركانى
يا امرأتى وبلادى
شلالكِ يتدفق
من قمة قممى
إلى بئر آبارى
ولا يطفئ جمرى
سأظل محموما بنارك، إلى آخر عمرى
ضمّى يدكِ البيضاء على عشقى
ضمّدى عشقى ليشقشق
واذكرى أن أمى كانت شمعة فقيرة، ولدتنى
فى السر من قمر مجهول، فلا أعرف غير أن
أضيئ
عندما يهاجم قلبى الشواطئ
والريح تسترد سلاحها وتقاتل
وأفقد ساحلا بعد ساحل وأقاتل
وأحتمى وراء رقص الصفصاف وأقاتل
وأشجار الفاكهة الحمضنية تقصف وأقاتل
وأذوق لحظة شغف أزرق
فأحيا وأرزق
حياتى..
أحببت أن أعّرى جسد الفجر، لأراكِ
عساه ينهض
وجسد الورد
لعله يرتعد
وكرهت أشياء لا أذكرها
وعرفت أن لا جواب
إلا ما أذكره
أفرغتُ قلبى ، وملأتُ ضميرى
أصبحت محايدا بلا طعم
كأنى تعايشت بمرضى
....
وأيقنت بأن الموت حياتى..
فتاتى تفك أزرار شوقها الأبدى
وتخرج فى رخامها الوردى
تستحم بمائها النيلى
وتمشط مراهقتى باصابعها النجلاء
وتفرغ من تفسير جنونى
فأطوى يدى.

بلادى فتاتى

بلادى لغتى
خيالى هائم فوقها
يقرأ ضوءها
ظلها
سرها
يملى على صدرها
هبوبا خفيا مليا بأهوائها
يفجر عطراً بأكمامها
يراها فتاتى
كما يتمنى لها أن تكون
وعرس الكون



الذى يضئ هنا

الذى يبرق هنا
ليس رمان الذاكرة
يقصف على شجر القلب فى
الخريف
والتى تمرق هنا
ليست عربة الخيال المجنحة
كالبراق
تخط طريقا للقوافل فى أواخر
الصيف
لا تمحوه العواصف
بل رائحة النعناع تستفيق
عندما تخالط ثنايا الجسد
عبر الثوب المبتل بالندى ..
وزفرة العرق الأولى
هو الفجر يصعد
لم تنامى بعد
لا لم أنم
لا أشفق إلا على يدى
عليها أن تكبح جماح الخوف
أن تبدو لائقة وقادرة
لتقول قبلة كأنها جاءت عفوا
من يمسك زئبق اللحظة،
ويستميل عنق الكلمة ، ويعد
إكليلا من زهر البسمة
ويلقى بأسئلة الليل والعشب إلى
الهزيع الأخير
على شكل استجابة
لتلك الكروم عندما تهب .. تقاوم
النوم
وتعطى وعودا من الضوء الموشى
بالذهب

المشهد

ليركض اشتعالك بعيدا عن الموقد
لتنقض قطعانك بعيدا عن الموعد
لتكن بقايا ليل
بقايا حس داخلى
بقايا جسد
تنبئ عن وقوع أسطورة
خارج الحدث
لتشد العيون إلى الوراء



قليلا إلى الوراء
ستقابل المشهد
بنصف وعى
لم يعد هنا احتمال لمطر
هى روح جافة تشيع
لا مكان لبخار الماء
لتضج الطرق الآن بالمصابيح
ويجتمع هنا وهناك حشد من
الظلال
وحشد من المغنين

تذكروا أن الغناء مرسل وشجى
وحميم
لنا الآن أن نتمدد داخل المشهد
وأن نعيش
كآخر ما نعيش
فكل هذه الجموع سوف تندرج
-فيما بعد- فى نشيج واحد

إنها لبطولة .. أن نعيش هذه
الحياة.

بغداد تكتب ما تشاء
من الشعر على أستار البلاد

بغداد بين يدى الحلم
تتوهم فى ذلك النجم
ثقبا من الضوء يخلو من الألم
يعلو بها المد
باتجاه المحظور من الشفقْ
تخلع درعها فى الفلكْ
تهوى به فى ماء الخليج الحالكْ
زهرةً تقلب أوراقها فى حناء الغروبِ
والنفط ملتصقٌ بريشها
بغداد تكتب ما تشاء من الندوب
تكتب ما تشاء من الذنوبِ
من حيث تطل السماء من الشحوبِ
تلقى بحطبها الملتهب ، ونتفها على
الدروبِ
تكتب ما تشاءُ
فالأشياء تربّى خرافها وذئابها فى
شارع الرشيد
عليها ما عليها وليس لها مالها
والأشياء تربّى حرابها فى الكبد
بغداد تكتب ما تشاء من الورقْ

ما تشاء من الأرقْ
وتسقط عشاقها كأيام الفراقْ
كأطفال العراق، أحلاما تطاقُ ،
وأحلاما لا تطاقْ
بغداد تكتب وجه عصفورْ
أوقعه الضوء فى أظلال الفقراء
تكتب لبن عصفور
أوقفه الصوت فى أطلال الفقراء
لعله الهواء المدحورْ
يحرك الأشياء كالأشياء كى تفورْ
بغداد تكتب ما تشاء
من الحمائم والصقور
بغداد عاصمة الكبرياء
اسمها رسمها
رسمها جرحها
جرحها مزمنٌ كالشهداء
بغداد عاصمة الصبايا والسبايا
والمحن
بغداد حاضرة الزمن
تكتب ما تشاء من الرقاد

-لا يطاوعها الرقاد-
تكتب ما تشاء من الرماد
- لا يطاولها الرماد-
بغداد لا يليق بها الحداد
بغداد تجرى فى الأعالى
كأنها النهر يصب فى البحرِ
الضباب يدب فى الضباب
الصخر يشب فى الصخرِ
أو هى الغراب الأبيض
تبحث عنه الحاملات الطائرات
وعواصف الصحراء
وثعالب الصحراء
غراب الضحى العالى
بما يحفظ من دفاتر الغيب
وماء السراب
بغداد تكتب ما تشاء من الغياب
تسقينا إكسير هذه الصعاب
إكسير هذه الرقاب
تحاورنا بين يدينا
ومن قدمينا
تمسكنا من مراثينا
تمسكنا من أمانينا
المدينة الكثيرة الشعَّب
تناحر أشباحها فينا
تحز بيدنا أكحلها
وتنتحب
بغداد تكتب بين يدى الوعرِ
بيتا من التمر
وبيتاً من الخمر
تكتب ما تشاء من الشعر
يهبط بها الجذر ، باتجاه التراّب
باتجاه العرب
سنقترب .. ونتحلق أخيرا حول قمرنا
وننسحب من الزمان
لنشهد اغتصاب عربىّ من برج العقربْ
لعربية من برج الميزان
سنقترب.. سيحدثنا عنها الأمس كان
كان المكان وعوداً وارفةً على الخدّ
كان المكان بئرا نازفة لمرتجف بعد
كان المكان جلوسا على ساحل الأرض
كان المكان عصبا حائرا ساحرا
كان المكان كوكبة من الرمل وعاصفة من الصحراء
كان المكان مزيداً من النفط مقابل الغذاء
كان المكان غلالة من غاز الخردل
كان المكان رهانا على الخروج من الزمان

حلمى سالم

ثلاث شجرات تثمر برتقالا

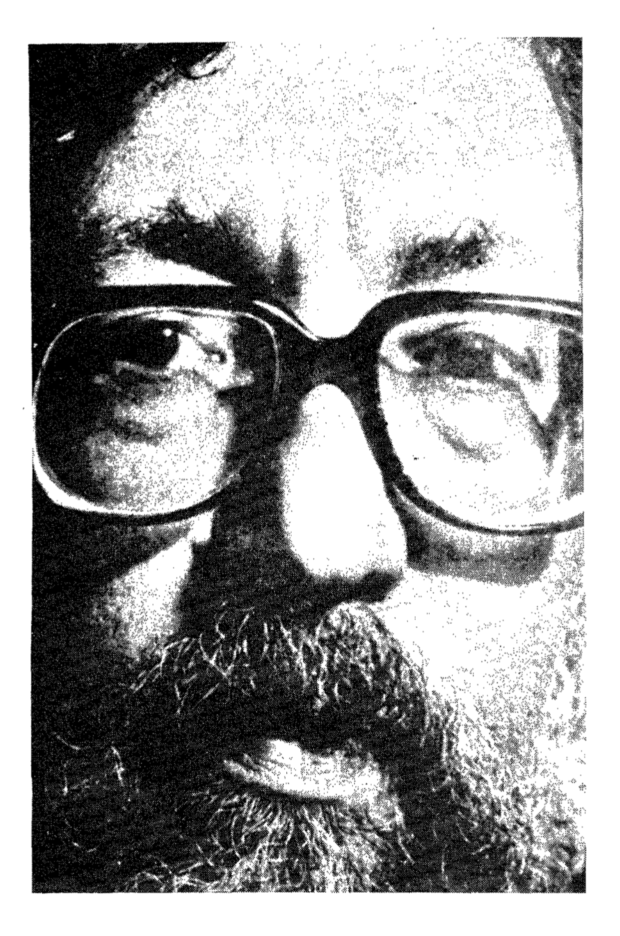
المصوراتى

(١) عدلى الصعيدى

بينى وبين الفنان التشكيلى الكبير عدلى رزق الله علاقة خصبة عميقة- على الرغم من أخطائي المتكررة فى حقه- منذ أن عاد فى أوائل الثمانينات إلى مصر بعد أن قضى كل السبعينات فى باريس ، يرى ويتعلم ويرسم ويتطور ويعلو . وعدلى رزق الله ربما كان أكثر الفنانين فى تاريخ مصر الحديث الذين صنعوا جسرا حميما من الصلة بين الفن التشكيلى والشعر. حتى أن صديقنا كريم عبد السلام وصفه بأنه « الشاعر عدلى رزق الله ».

وعلى الرغم من أننى لم أكتب عن رسوم عدلى إلا فى إشارة بسيطة في إحدى قصائد « فقه اللذة » تقول « صنعْ عمود النار بين نخلتين، هل تلصص علينا عدلى رزق الله؟ »، فإن الكثير من زملائى وأصدقائى كتبوا قصائد كاملة فى فنه ، وأذكر منهم : عبد المنعم رمضان وأمجد ريان ووليد منير ومحمد كشيك ،وعلى رأس هؤلاء بالطبع الروائى الكبير إداور الخراط . ولن ننسى قبل كل ذلك أن شاعرنا الكبير أحمد عبد المعطى حجازى هو الذى افتتح هذا الجسر الحميم منذ السبعينيات فى باريس ،حينما كتب عن فن رزق الله قصيدة « آيات من سورة اللون » التى يضمها ديوانه « كائنات مملكة الليل ».

عدلى حالة فريدة فى جمالياتنا المعاصرة . يرسم بالألوان المائية، ويركز معظم عمله

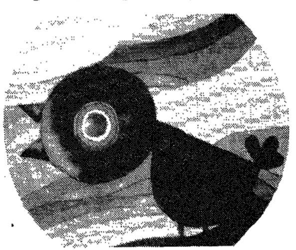


على تجسيد الجسد الأنثوى ووروده السرية .مائياته ساخنة طازجة حارة. فضلا عن ذلك فقد أنجز مجموعة باهرة بعنوان «شهادات الغضب» وأنجز مشروعا هاما للطفل بعنوان «تمر» ،وتمر اسم ابنته ،وتستطيع أن تلمح العلاقة بين التمر وصعيدية عدلى-كما أشار الخراط بحق- والنخيل المتكاثر في رسومه.

وهو دائما يطبع رسومه على بطاقات صغيرة أو متوسطة الحجم ويوزعها على محبيه ،وكثيرا ما استخدمت هذا الرسوم رسلا غرامية ،حيث أكتب على ظهرها فقرات من شعر الحب أو شعر الصوفيين أو شعرى ،وأهديها للأحباب ، لتحمل بطريقة ضمنية مكنون صدرى.

مؤخرا أقام عدلى رزق الله احتفالية تشكيلية شعرية ،على ثلاثة أيام ،بكرمة ابن هانى ، بمناسبة بلوغه الستين، حضرها الشعراء والكتاب وألقوا فيها أشعارا وشهادات عنه .وما زلت أذكر قصيدة عبد المنعم رمضان «ناريمان عدلى رزق الله» : «أنتظر الرحم الواضح مثل الأرض ، أنتظر دخولى تحت علامته ،وخيولى تلهث خلف أراجيح الأطفال ، هذا الجسد الطافح بالأجساد المختفية ، ينسل إلى أوراقى ويذكرها بالينبوع».

وقد صدر عن هذه الاحتفالية كتاب جميل أعده الفنان نفسه، محتويا على سيرته الذاتية بعنوان «الوصول إلى البداية» ومحتويا على الأشعار التى كتبت فى فنه . أرسل لى عدلى نسخة من الكتاب عليها إهداء مكتنز بالدعابة ذات التلميح العاطفى ، يقول «إلى حلمى سالم ، يوما ما سأهزمك» .وحينما التقينا صباح اليوم التالى شكرت وامتننت ، ثم رددت الدعابة قائلا «عشم إبليس فى الجنة يا عدلى».



(٢) واحة عز

أول مرة عرفت فيها عز الدين نجيب كانت فى سجن القلعة عام ١٩٧٣ .كنا محبوسين بسبب الاشتراك في الحركة الطلابية المصرية. كنت فى زنزانة مع كمال خليل (مناضل كلية الهندسة النحيل، والمهندس المثقف الحالى) وثالث لا أذكر أسمه الآن. بالمناسبة : قرأنا على جدران الزنزانة اسم محمود أمين العالم ، وقرآنا جملة محفورة على الحائط تقول « يا داخل هذا المكان اذكر ربك الديان » والتوقيع « محمود السعدنى » .فى الأيام الأولى من الحبس سمعنا من الزنزانة المقابلة صوتا يصيح « مين فى الزنزانة اللى قصادى» فرددنا عليه ذاكرين أسماءنا فصاح « أنا عز الدين نجيب ، فنان تشكيلى».

كانت هناك مجموعة من المثقفين التقدميين محبوسة أيضا بتهمة الاشتراك فى الثورة الطلابية وتأييدها. كانوا ثمانية، أذكر منهم : الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم وصلاح عيسى ومهدى الحسينى وعز الدين نجيب .منذ تلك اللحظة ، قبل ربع قرن، نمت بينى وبين عز الدين نجيب صداقة عميقة ، لم تخلُ من أخطاء من جانبى ، ولم تخل من سماحة من جانبه . زرته كثيرا في مرسمه بالمسافرخانة وبوكالة الغورى ، وكتبت عن لوحاته قصيدة اسميتها «تحولات الضوء والظل» عام ١٩٧٥. وتعاونا معاً فى أعمال كثيرة، أيام كنت مشرفا ثقافيا بالمركز السوفيتى ، وأيام كنت مع طاهر عبد الحكيم فى مجلة «فكر» وكان عز مشرفها الفنى، وفي كل ذلك كنت- ولا زلت- أجده رقيقا، محترما، جادا ،منكرا ذاته ، صلبا . وعبر المشوار رآه بعضهم ذاتيا ولم أره كذلك ، ورآه بعضهم مصطنع زعامة ولم أره كذلك . بل على العكس : كان دائما يدفع ثمن صلابته، وثمن انتمائه غير الملوث، حتى أنه كان واحدا من الذين اعتقلتهم السلطة منذ عامين (مع كمال خليل وحمدين صباحى) بسبب تأييدهم ثورة بعض الفلاحين ضد قانون الإيجارات الزراعية .

وعز فنان تشكيلى (١٩ معرضا) وناقد (الصامتون، فجر التصوير المصرى الحديث، مواسم السجن والأزهار) وقصاص (المثلث الفيروزى ، أغنية الدمية) ومؤسس جماعات:

(جمعية كتاب الغد، ومجلة خطوة) ونقابى ، وصاحب تجارب ميدانية جماهيرية .ولهذا فهو فى نظرى أحد النماذج العربية لما أسماه جرامشى «المثقف العضوى» .لكن الوصول إلى هذا النموذج من المثقف العضوى كانت له دائما ضريبته الباهظة . فكثيرا ما كان عز يمر بفترات انقسام حاد يتمزق فيها بين هذه المجالات المختلفة .وفى هذه المسألة كنت أرانى أشبهه بعض الشبه : التشتت بين مجالات عديدة، بينما الرغبة فى الانحياز للفنان وحده فقط تشد المرء وتعذبه .وكثيرا ما كنا نتدارس الأمر- مع فارق العمر والخبرة والثقافة والإنجاز بيننا- وننتهى إلى ضرورة أن نتخذ قرارا حاسما بالانتماء للمبدع فينا فقط، وترك بقية المجالات ، على أساس أن المهام الأخرى يستطيع الكثيرون أن يقوموا بها، بينما الإبداع لا يستطيع أن يقوم به إلا القليلون. لكننا بالطبع سرعان ما ننخرط في كل مجال ، لنعود إلى الانقسام والتمزق... غير أننى ألاحظ أن عز فى السنوات الأخيرة قد وجه معظم تركيزه إلى الفن. وخيرا فعل .وهو في معرضه الأخير- الذى أقيم بقاعة بيكاسو- يواصل تجسيد علاقته بواحة سيوة ، تلك العلاقة الحميمة التى بدأها عام ١٩٨٧، ويستأنفها اليوم بتنغيمات جديدة . وقد لاحظ المختصون أنه منذ معرض ٨٧- وربما قبله بقليل -ابتعد كثيرا عن نبرة المباشرة السياسية التى كانت تسم بعض عمله ،وعن «البلاغة الأدبية» التى كانت تتسرب إلى بعض «لغته» التشكيلية. فى «نداء اللوحة» نضج الإنسان ،وخبرة الفنان ، وحكمة سنوات من التأمل والسجن والفكر القابض على الجمر. كل ما أرجوه ألا تعتقله السلطة بعد المعرض بتهمة «إفشاء أسرار سيوة»:: وسيوة كما نعلم واحة ،وجمعها «واحات» ،والواحات هى المعتقل العظيم للشيوعيين المصريين من عام ٥٩ حتي عام ٦٤، أى الأعوام التى كان فيها العندليب الأسمر يغنى «على راس بستان الاشتراكية»،واقفين بنهندز ع المية»، بينما لم يكن هناك ماء ولا «هندزة» ولا اشتراكية ولا بستان ! ومع أن حكومتنا الحالية عائمة فى بحر الفنون التشكيلية ،فيبدو أنها مصابة بحساسية من اسم هذا الفنان، فكلما سمعت اسم عز انتفضت صارخة: «أنت بتقول عز ؟».



(٣) وجوه السيوى

عادل السيوى واحد من أجرأ أبناء جيلى ، إن لم يكن الأجرأ .ففى عام ١٩٧٨،وفى لحظة مصيرية بصيرية اتخذ قراره المزلزل: ترك الطب والتفرغ للفن التشكيلى. وكأن بعد تخرجه قد عمل طبيبا بمستشفى النبوى المهندس، ثم طبيبا بمستشفى الأمراض العصبية ، وبدأ يعد رسالة ماجستير عن العلاقة بين الرسم والأطفال من الزاوية النفسية .وهو واحد من مؤسسى شلة المنيل ، التى أهدت للحياة الثقافية ،معه ، نخبة مميزة: المخرج رضوان الكاشف، المخرج مجدى أحمد على، السيناريست محمد حلمى هلال، السيناريست سامى السيوى ،القصاص أحمد النشار، الناقد محسن ويفى. وقبل أن يتم رسالة الماجيستير بقليل، جاءه الهاتف الداعى يندهه كى يتفرغ للفن. ومنذ تلك اللحظة المصيرية البصيرية وأنا أحسده وأحقد عليه وأغار منه وأحاول تقليده فأفشل..

عرفنا شلة المنيل أيام الحركة الطلابية ووهج ثورة الشباب فى السنوات الأولى من السبعينيات ،حينما كان القلب جميلا والأحلام دانية .وما زلتُ أذكر الجلسات الحيوية التى كانوا يعقدونها لمناقشة كتاب «قراءة رأس المال» لألتوسير. وكان سر اعجاب عادل السيوى بألتوسير يحيرنى ،وحينما عرفنا فيما بعد أن ألتوسير انتحر وأنه كان رجلا «مخه طاقق» زالت حيرتى .وعلى الرغم من أن السيوى يصغرنى بعام ، إلا أننى تعلمت منه أشياء كثيرة ، نجحت فى بعضها وأخفقت فى أغلبها: الإخلاص الرهيب المريب للفن ،حتى أنه يذكرك بجماعة «عبيد الشعر» فى تراثنا القديم، فتوقن أنه من «عبيد الفن التشكيلى» المعاصرين. الاستسلام للحب ،حتى لكأن الحياة الحب والحب الحياة .البساطة التى تخترق الراسيات . التخفف من الصناديق الحديدية للعقائد : أليست النظرية رمادية بينما شجرة الحياة خضراء؟ هكذا كان السيوى من أبكر أبناء جيل السبعينيات اليسارى فى التخفف من حمل أثقال الدوجما وهجران الجمل الثورية المقعرة القديمة ،ولعل هذه الخفة المبكرة هى التى جعلته (إلى جانب الموهبة الطافرة بالطبع) ينتج فنا





مختلفا . ولا شك أن رحلته الشجاعة إلى إيطاليا- حينما ندهته النداهة -قد وفرت له أسباب الخفة والعلو والطيران.

ومثلما جرحتنا فى أول مشواره لوحاته عن خوذات الجنود المصريين الذين عاش بينهم أيام التجنيد فى جبل عتاقة ،وجرحتنا بعد ذلك لوحاته عن « الغرف » وعن « طريق الشاعر » ،تجرحنا الآن « وجوه السيوى» التى عرضها مؤخراً فى مجمع الفنون. وعلى الرغم من البهجة والدفء اللذين يغمرانك وأنت تترنح فى هذا البحر المتلاطم من الوجوه إلا أنك لابد أن تضبط نفسك وأنت تهمس فى سرك لعادل : « لماذا تنكأ الجراح يا حبيبى؟ » . ترى وجهك فى« وجوه السيوى» مهشما ،مكسورا ،مطموسا ،مصمتا ،حالما ،مهانا، فتغمغم « لماذا تفضحنا يا حبيبى؟ »،وتقرأ كلمته « لا أسلم من الارتباك» فتردد فى خفوت : « ومن سمعك يا حبيبى»؟ ».

الغريب أننى -بعد هذا الماراثون الطويل من الوجوه غير المتكررة- أنظر إلى وجه عادل السيوى نفسه ، فأعجب : الرجال ينضجون بابيضاض الفودين أو اللحية أو الشارب ،وهذا رجل ينضج بابيضاض الحاجبين ! هل أحقد عليه مجدداً ؟ هل أقلده ثانية فأسرق اللون الأبيض من أنبوبته وأدهن حاجبىَّ فيما أدهن شعر رأسى بالأسود؟ هل أصب غضبى على بشارة الخورى ، الذى قال : «يا عاقد الحاجبين » ولم يقل «يا أبيض الحاجبين »؟ . « لا أسلم من الإرتباك » مثلك يا حبيبى.

انطوان شلحت

الانتفاضة وثقافة الآخر

محاولة فى دراسة تأثير الانتفاضة على وعى وإبداع المثقفين الإسرائيليين

الجزء الثانى

الأجداد يزدادون ضراوة

زمن الانتفاضة الشعبية الفلسطينية الكبرى تحرك بسرعة كبيرة منذ أن تفجرت شرارتها الأولى وحتى انقضاء عامين على ذلك وحمل معه، فى كل يوم، تطورات جديدة وهامة حتى أصبح (زمن الانتفاضة)، منذ فترة ليست قريبة، المفصل الذى يتواصل عليه صراع الإرادتين المتنافرتين - إرادة شعب الانتفاضة وإرادة الاحتلال - وسط عمليات استقطاب جديدة بين المعسكرين وأيضاً، وهذا ما يهمنا فى هذا المقام، فى إطار المعسكر الإسرائيلى ذاته.

وبانقضاء هذين العامين نستطيع القول إن الجوهرى، الذى تطرحه الانتفاضة الشعبية الفلسطينية على بعض المفكرين الاجتماعيين الإسرائيليين، هو أمر أخطر بكثير من ذلك التأثير السياسى الذى يطبع بميسمه بعض الأوساط الصحافية، وعددا من كتاب الأعمدة والزوايا السريعة والذى، رغم أهميته، يتأرجح عادة، بسبب افتقاره إلى منهج، بين النقائض فيتحمس أحيانا لشىء ويرحب، أحيانا أخرى، بضده.

وهذا الأمر الجوهرى، برأيى، يكمن فى إعادة استقراء التاريخ السياسى للحركة الصهيونية منذ نشوئها وحتى أيامنا الراهنة وما بذرته من «بذور سوء» تشكل مرجعا ومتكأ لفهم التاريخ المعاصر وللإطلالة على المستقبل انطلاقا من أن ما يحدث مشدود بكل قوة إلى الماضى الذى لا يعد، بحال من الأحوال، مجرد ذكرى أو عبرة من تاريخ بعيد إنما هو استمرار يتظاهر فى الحاضر. وأى تراخ فى هذا الشد إلى ذلك الماضى يجعل التاريخ يستنقع فى حركية راكدة.

لهذا لم أجد، دون خشية الوقوع فى ارتباك، إلا اسم مسرحية الكاتب الجزائرى الراحل كاتب ياسين «الأجداد يزدادون ضراوة» (الموتيف فيها استخلاص خصائص الأجداد لغة وتاريخاً) استقرضه عنوانا للتوقف بتفصيل مناسب عند هذا الأمر الجوهرى وتجلياته ومستحصلاته عبر هذه المعالجة، التى يكرثها تقديم نماذج عينية عن الآثار المترتبة على الانتفاضة واستمرارها فيما يخص عودة المفكرين الإسرائيليين إلى ما ارتكبه «أجداد» الصهيونية من آثام بمقدار ما يكرثها العودة على حجم ما لحق بأجداد الشعب العربى الفلسطينى، أجدادنا، من آلام.

وما سأورده قد لا يبدو للبعض فتحاً جديداً. غير أن ديمومة الانتفاضة حتى بلوغها عامها الثانى مع افق للاستمرار، مفتوح بلا حدود، قد راكم المزيد والمزيد من هذه المترتبات ولئن كان بعض ما سيرد مكروراً عما سبق إن جئت عليه فى مقالات منشورة هنا وهناك، فإن ما يستحثنى على ذلك - مع اعتقادى بأن تلك الجهود ما كانت لتضيع هباء - هو:

أولاً: تعمق هذه المترتبات، أفقيا وعمودياً.

ثانيا: الحاجة إلى الخروج بحكم موضوعى متكامل على هذه الظاهرة الماضية إلى الأعماق (ويمثل على ذلك سيل من الكتب والأبحاث التي تتشكل فى إطار هذا الهم الفكرى). وهذا الأمر يستحيل من غير قراءة موضوعية، متأنية ومتنامية، تتأسس على معطيات دقيقة بعيدة عن الأحكام التصفيقية الانفعالية أو المواقف العاطفية المسبقة أو الاحتيالات التي تتقصد تزويق الوضع.

تصحيح التاريخ/ تصحيح الواقع

إن اهتمام عدد من المفكرين والباحثين وعلماء الاجتماع الإسرائيليين باعادة استقراء التاريخ السياسى للحركة الصهيونية ارتباطاً، حصرا، بما يسمى «المشكلة العربية»، التى تكمن فيها منابت النزاع الإسرائيلى - العربى والقضية الفلسطينية، يملى علينا واجب التساؤل عن الغاية من وراء ذلك؟ وليس من الصعوبة بمكان الإشارة. بشكل أكيد، إلى أن هذه الإعادة فرضتها مساءلة موضوعية حول الجذور الحقيقية لتلك «المشكلة». وهى مساءلة بدأت تظهر وتتكرس شيئاً فشيئاً بنتيجة إصرار الإنسان الفلسطينى على التمسك بحقه وهويته الوطنية والذى بلغ ذروته فى الانتفاضة الشعبية المستمرة.

وعملية إعادة الاستقراء هذه، كما تترجمها على الورق النصوص التى توالت فى تلك الفترة. إنما تقوم على رفض تغييب الماضى أو بعض أحداثه، ورموزه تحت ذرائع وشعارات أيديولوجية معينة أو لاعتبارات سياسية خاصة. وعليه فان النصوص هنا، تحث الحياة الثقافية والفكرية والسياسية الإسرائيلية على الدخول فى دورة إنتاج موسعة تولد وتراكم المعرفة بحركة الواقع وتناقضاته وتتجاوب معها بما يمكنها من تصحيح «التاريخ» الذى «جبروه» لها و«جبروها»

عليه. كما أنها تصحح الواقع من خلال تقويض مجموعة من البنيانات الخربة وإيقاظ تباشير «الرفض» فى هجوع الجماهير العريضة. فهذه النصوص تجاهر باطلاقيتها فى «عدم الرضى» الناجم عن وعى لا ينكص عن حقائق ليحقق تلاؤما مع الحاضر وإنما يضطرد، متسلحاً بتلك الحقائق، ليصب فى التمرد على «الاجماع».

وهذا التمرد فى «تصحيح التاريخ»× يتمفصل على ثلاثة محاور رئيسية متصلة ببعضها البعض فى المبنى والمعنى هى:

المحور الأول: تقييم الصهوينية عبر وضعها فى إطارها الفكرى الصحيح، من غير تحايل، ومن خلال رؤية ممارستها البشعة التي استتبعت اعتمادها المطلق على أولوية حق اليهود فى فلسطين على أى حق آخر. ولدى اصطدام تلك الممارسة الصهيونية مع حق «الآخر»، الذى هو فى هذه الحالة الشعب العربى الفلسطينى، فان حق الصهيونية المدفوعة بعدم الجاهزية للتسوية بينهما له الأولوية. وأسانيد ذلك، فى صياغة المبررات، إنكار حق الفلسطينيين فى السيادة على أراضيهم وأبعد من ذلك إنكار أى وجود قومى أو كيان وطنى للشعب العربى الفلسطينى.

المحور الثانى: اعتبار «التصادم» السالف (بين «حق» الصهيونية وبين حق أصحاب البلاد الأصليين من الفلسطينيين) ورطة كبرى واجهتها الصهيونية على المستوى الأخلاقى (فى الحد الأدنى) المخرج الراهن منها - فى عرف هذا المنهج - يتمثل فى التخلى عن دعاوى التوسع فى الأراضى العربية المحتلة منذ عدوان حزيران ١٩٦٧ وعن إنكار حقوق السيادة الوطنية الفلسطينية على أرض دولة فلسطين بجوار دولة إسرائيل ذات السيادة.

المحور الثالث: القول إن «القومية» افتقدت إلى الأسانيد والمبررات العلمية فى التاريخ المعاصر للجماهير اليهودية. أما «الوطنية» بوصفها رابطة بين الجماهير اليهودية المفتقدة إلى «القومية» فهى ما حاولت الصهيونية أن توجدها من خلال دولة إسرائيل دون أن تحقق النجاح المنشود.

لنمثل على منطوق هذه المحاور الثلاثة بقراءات واستشهادات حارة:

الباحثة المتخصصة فى الشؤون الصهيونية البروفيسور انيتا شبيرا أصدرت مؤخراً مؤلفا متميزاً بعنوان «المشى على خط الأفق»(٢٠). أبرزت فيه حدة التناقض بين الصهيونية وبين واقع البلاد التى «حثت» الجماهير اليهودية على الهجرة إليها والاستيطان فيها لإنشاء «وطن قومى» عليها (فلسطين).

تقول شبيرا: «أحد المنطلقات الأساسية للصهيونية كان أنها عنوان حل

كانت هذه هى الإرهاصات الأولى لولادة المدرسة التاريخية الجديدة فى إسرائيل والتى يسمى أصحابها بالمؤرخين الجدد وهم يسعودن لإعادة كتابة حكاية الصراع العربى الصهيونى من زاوية الحقائق العقلية لا الأساطير وسوف نقدم دراسة عنها فى عدد قادم.

مشكلة عدم الأمان الجسماني، التي واكبت حياة الشعب اليهودي في الشتات: والاحساس بالانتماء إلى وطن جرى استيعابه أولاً وقبل كل شيء، على أنه إلغاء للحاجة إلى العيش في كنف شعب آخر والخوف الدائم من مذابح محتملة.. ولم تول الدعاية الصهيونية اهتماما خاصا لحقيقة أن فلسطين لم تكن خالية من البشر. وشكلت معادلة «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض» شعاراً دعائياً مريحا، إذ أنها أعطت المبرر الأخلاقي ووعدا بالسلام للمهاجر اليهودي، ونتيجة لذلك قاربت التوقعات التي ترتبت على اللقاء بين اليهودي وبين الواقع في فلسطين من حافة الكابوس»!

كيف؟ – تتساءل شبيرا – وتجيب: «اعتقد الصهيوني المهاجر إلى البلاد بأنه ذاهب إلى موطنه حيث سيكون صاحب بيت محررا من التعقيدات والأزمات التي مصدرها في واقع حياة اليهود بين ظهراني الأغيار.. أخيراً ستكون له زاويته الخاصة. لكن في الواقع صار اليهودي مرة أخرى إلى وضعية أقلية صغيرة وسط أغلبية عربية كبيرة».

وتقرر الباحثة، من غير تردد، أن تعاملا واقعيا مع «المشكلة العربية» آنذاك أو إجراء أي بحث جدي معمق حول دلالاتها كانا من شأنهما أن يقودا، حتما، إلى خلاصة واحدة وحيدة مفادها: استحالة إمكانية تطبيق الصهيونية في هذا البلد. فضلا عن ذلك فان نتيجة أخرى كانت ستتكشف أمام أنظار الكثيرين مؤداها أن «المشروع الصهيوني سيؤدي إلى إنشاء وضعية أخرى تكون حياة اليهود فيها مهددة بالخطر».

وتكشف شبيرا عن شيء ثابت تاريخياً وهو أن «الكثيرين من المهاجرين اليهود تركوا البلاد» تحت وطأة الخلافات السالفة. «غير أن دوافع الذين تركوا لم توثقها الكتب حسبما جرى توثيق دوافع الذين بقوا.. وفقط الحوار مع هؤلاء التاركين يسر سبيل سماع الصدى المدوي لصدمة وقوفهم وجها لوجه أمام المشكلة العربية»(٢١).

لعل الجديد، كل الجدة، الذي تقوله هذه الباحثة هو تباين آراء المهاجرين اليهود أنفسهم حول جدوى الصهيونية بالارتباط مع ما يسمى بـ«المشكلة العربية»، التي «تجاوزتها» الأدبيات الصهيونية المبكرة واللاحقة بطريقة نعمائية بائسة لم تكن مؤهلة للصمود أمام الواقع. وعندما استل آباء الصهيونية من ترسانة آراجيفهم، أكذوبة «الرسالة الحضارية» للصهيونية التي صاغها هرتسل في مقولته الزاعمة أن: «دولة إسرائيل الصهيونية ستكون سورا واقيا للحضارة الغربية من الوحشية الشرقية البدائية»!

تقول شبيرا: «انصرف الشبان اليهود، الذين اختاروا الطريق الصهيونية – الاشتراكية، إلى مراجحة المناهضين للصهيونية الذين أدعوا بدورهم بأن المشروع الصهيوني في فلسطين هو مشروع استعماري في جوهره ومجحف بحق العرب. وتمثلت «المعادلة الدفاعية» في مواجهة هذا الادعاء في القول

التالى: «الاستطيان اليهودى الصهيونى سيجلب التقدم والتطور لمنطقة يسود فيها اقطاع آخذ فى التحلل. أما المقاومة العربية لهذا الاستطيان فليست ناجمة عن دوافع قومية وإنما عن تحريض العناصر الرجعية فى الشارع العربى (رجال الدين والأفنديون وغيرهم)!(٢٢).

إن تعامل الصهيونية مع الفلسطينيين منذ أن أطلقت مشروعها الاستيطانى هو - برأى شبيرا - مفتاح فهم كل تطور النزاع الإسرائيلى - العربى فى السنوات اللاحقة حتى زمننا الراهن، زمن الانتفاضة، هذا التطور الذى جاء برسم ذلك التعامل.

تجريم الضحية

ويوافقها هذا الرأى الكاتب والصحفى بوعز عفرون الذى أصدر كتابا بعنوان «المحاسبة القومية»(٢٣) وضع من خلاله الحركة الصهيونية وتاريخها السياسى - الاجتماعى فى إطار عينى ملموس من التناقضات القائمة فيه يدفعها إلى وعى القارئ حارة وواضحة.

يقول عفرون: «لقد ارتعدت فرائص الحركة الصهيونية، على تياراتها المختلفة، من مجرد الاعتراف بوجود قومية عربية - فلسطينية. لأن ذلك سيجرها إلى أن تقر بوجود حقوق قومية لها على البلاد.. وكانت المعارضة الطبيعية للجماهير المحلية للقومية الأجنبية الغازية سببا جعل الصهيونية تعتمد، منذ البداية، على الدول الامبريالية».

إذا انتقلنا إلى مفكر آخر هو الباحث النفسانى البروفيسور بنيامين بيت هلحمى، من جامعة حيفا، نجده يؤكد، مثل سابقيه، أن مشكلة الصهيونية والأزمات التى أفرختها ولاتزال ترجع إلى جذر أساسى واحد هو «الفجوة الكبيرة بين الحلم الصهيونى وبين واقع البلاد التى جرى اختيارها لإخراج هذا الحلم إلى الوجود»(٢٤).

هذه الفجوة كانت ماثلة أمام أصحاب ذلك «الحلم». كما كان واضحا لهم أن «تحقيقه مستحيل البته، تبعاً لذلك، يستلزم الحرب من ناحية وارتكاب إثم فظيع بحق الشعب الآخر - الشعب الفلسطينى - من ناحية أخرى».

ويشير هذا الباحث إلى أن «الخطيئة الأصلية» للصهيونية كامنة فى كونها «تغاضت عن حقيقة وجود مئات الآلاف من العرب الفلسطينيين فى البلاد التى اختارتها أرضا لمشروعها»! وعلى هذه «الخطيئة» جرت، بمنهجية، عملية تأسيس «تراث» كامل شديد الوطأة من «تجريم الضحية» - بمعنى اتهام الفلسطينيين بالاثم الفظيع الذى ارتكبته الصهيونية بحقهم - شكل ويشكل غطاء لجرائم الجلاد وشططه.

«عندما خططت الصهيونية لإقامة دولة يهودية - يقول بيت هلحمى - فإنها فى الوقت نفسه قررت عمليا أن يكون نسل الشعب المقيم فى البلاد هو

الضحية. وهذا واضح تماما. وبعد كل ذلك مازلنا نتساذج ونتساءل: ماذا فعلنا بالعرب؟ لماذا يكرهوننا إلى هذا الحد؟ إن طريقة التساؤل هذه لا يمكن أن تصدر إلا عن أيديولوجية كولونيالية ترى في هذا النسل بشراً يفتقدون إلى أي وعي قومي.. ثم يأتي دور نعتهم بأنهم قتلة وارهابيون. ومع هذه النعوت فإنه من المنطقي أن يكون السلوك الوحيد تجاههم، من جانبنا، هو الرد الانتقامي بما يستحقونه»!.

إن إصرار بيت هلحمي، هنا، على عدم تغييب الماضي قاده من وعي معرفي إلى تسخيف الرأي الشائع الذي يقول إن: «مشاكل الصهيونية بدأت مع الاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية في العام ١٩٦٧».

المسألة أكثر من واضحة: السقف الزمني لمشكلة الصهيونية، برأيه، هو قبل مائة سنة حين «تظاهر آباء هذه الحركة بأنهم اكتشفوا وجود عرب في البلاد التي اتجهت أنظارهم إليها لتكون وطنا قوميا لليهود»!!

لكن الأنكى من ذلك أنه الآن «بعد مرور مائة سنة لاتزال الصهيونية تتظاهر بأنها فوجئت بوجود عرب في هذه البلاد»!

هذا التظاهر يزين لأصحابه الهروب من نقاش أخلاقي، حتمي، لابد أن يفضي إلى النتيجة التالية: «إن مجمل حياة اليهود هنا قائمة على غبن ومعاناة شعب آخر»!

واضح، بالاستناد إلى ما يقوله هذا الباحث الشجاع، أن الهروب المستمر من هذا النقاش «الأخلاقي» الحتمي رافقه تصعيد هائل في العنف الإسرائيلي ضد الفلسطينيين - عنف يحاول أن يوحي للإسرائيليين أنفسهم باستعادة «الاستقرار المفقود» دون أن يقدم شيئاً يذكر للفلسطينيين ودون أن يحقق الشعب العربي الفلسطيني هدفه في الحرية والاستقلال.

أما المحور الثالث والأخير فيمثل عليه مقال منمق للباحث يورام كهتي بعنوان «العنصر القومي والقومي - الديني في النزاع العربي - الإسرائيلي»(٢٥). يحوي المقال جملة من المغالطات لا يسمح المجال بالاستغراق في تفنيدها لابتعادها عن جوهر ما نبتغيه. غير أن «مركز الثقل» فيه هو الاعتراف بأن الجماهير اليهودية شكلت، قبل نشوء الصهيونية، مجموعة «اثنية» متميزة الرابطة الوثقى بينها تبدأ من الدين اليهودي وتنتهي عنده. أما جوهر الفكرة الصهيونية فاستند على مسعى «نقل اليهودية من نطاقها الديني الثقافي الوحيد إلى النطاق السياسي».

وهذه النقلة قام بها آباء الصهيونية من خلال الإيهام بأن معاناة الجماهير اليهودية في أوربا تحت وطأة السامية هي «معاناة اليهود أجمعين لمجرد كونهم يهودا». ويفند هذا الأمر من خلال تسجيل حقائق وقائعية.

ويشير هذا الباحث أيضاً، ولو مداورة، إلى أن الصهيونية جيَّرت «الكارثة» التي لحقت باليهود ترتبا على صعود النازية إلى سدة الحكم لصالح دعواها

السياسية فيقول إن ما أسفرت عنه ممارسات النازية «أعطى دفعا قويا للدعاوى الصهيونية بشأن إقامة دولة يهودية فى أرض إسرائيل».

بوعز عفرون لا يشير، خلافا لكهتى، إلى «الكارثة» لا من بعيد ولا من قريب. غير أنه يؤكد أن الصهيونية «جعلت من الشعب اليهودى فى المهجر أداة ووسيلة بيديها فى سبيل بناء أمة وقوة فى أرض إسرائيل». ويضيف: «غدت الصهيونية التى تشكلت لحل «ضائقة اليهود»، معنية بتأيد هذه «الضائقة» لدفع أهدافها إلى الأمام».!

«المحاسبة القومية» زرعة الفشل

ثمة نصوص أدبية أيضاً يطغى عليها منهج إعادة استقراء التاريخ. وهذه النصوص تعبر، بالنظر إلى واقع الوثيقة الأدبية الإسرائيلية، عن قرب كتابها من واقعهم وعيشهم فى صميم اهتمامات الجماهير العريضة وتعبيرهم بقلمهم ونتاجهم عن تساؤلاتهم المحرقة.

فى طليعة هذه النصوص رواية بعنوان «رواية روسية» للكاتب مئير شليف (صدرت عن دار «عام عوفيد») اعتبرها النقاد الرواية الإسرائيلية الأولى المناهضة للصهيونية (٢٦). وهى تخلص لجو «المحاسبة القومية» مع الصهيونية من أجل أن تحققه. وتعتبر رواية كاشفة للوضع الاجتماعى، من جهة وتعبيرا فنيا عنه، من جهة أخرى. وشكل التعبير الفنى عن ذلك الوضع الاجتماعي ينمي حالة يسخن معها فائض السخط وتساعد على تعميق الاغتراب مع حاضر بائس قائم على ماض أشد بؤساً من خلال تعرية هذا الحاضر والدفع باتجاه الصدام معه.

ترمز «رواية روسية»، فى أكثر من موقع وعبر أكثر من حادث، إلى أن افتراضات الصهيونية كانت، مذ وجدت، مضللة وكاذبة ولهذا يعلن أحد أبطالها: «مع اقتلاع النبات الشيطاني وتجفيف المستنقع زرعنا الفشل أيضاً» (ص٢٥٧ من الرواية).

فى صلب تلك الافتراضات الكاذبة، التي توردها الرواية، الادعاء بأحقية اليهود فى فلسطين، الذى تفنده شخصية «بينيس» من خلال اكتشافها بأن «اليهود هم جزء من قائمة عاشقين طويلة لهذه البلاد ولا يملكون حقوقا فيها أكبر من حقوق الآخرين». ويمضى هذا التفنيد فى سياق متنام حتى يصل إلى رفض الافتراض الأساسى للصهيونية بوجود «رابطة متميزة بين شعب إسرائيل وبين أرض إسرائيل».

لا تكتفى الرواية بهذا القول السياسى المباشر بل تنتقل إلى المقارنة بين ما كان وبين ما كان مفروضاً أن يكون، وفق السيناريو الصهيونى الجاهز، من خلال تبيان الحياة النقيضة للحياة «الموعودة»، التى أصبحت من نصيب الجماهير اليهودية «الصاعدة» إلى إسرائيل. «لقد نقلتنا الصهيونية - يقول أحد أبطال الرواية - من وضعية غير طبيعية إلى شكل آخر من وضعية غير طبيعية. وكان

مجرد الافتراض بأن الصهيونية ستنجح في أن تعيد لنا الوضعية الطبيعية التي افتقدناها في الشتات المستمر خاطئا من أساسه».

إذا ما شئنا اختصار مواصفات هذه الرواية الطويلة (٣٩٤ صفحة من القطع الصغير) نقول إنها، بالإضافة إلى رؤيتها المغايرة في قراءة التاريخ السياسي للحركة الصهيونية، تحفل بلغة أدبية جديدة لا تتوقف عندها.

هذه «اللغة الأدبية الجديدة» وجدت تعبيرا عنها في عدد من المؤلفات الأدبية التي تزامن صدورها مع الانتفاضة المستمرة وتبرز بينها الأعمال التالية: «شهيد» - تأليف آفي فلنتين (إصدار «عام عوفيد»)، «أساطير الانتفاضة» - تأليف درور غرين (إصدار منشورات «ايخوت»)، «شعوذات» - تأليف يتسحاق بن نير (إصدار «كيتر»)، «السياج» - حكاية للفتيان - تأليف باروخ تور - راز (إصدار «شوكن»).

الجدة في هذه اللغة الأدبية يمكن تلخيصها في الأمور التالية:

أولاً: طغيان ملمح إنساني في التعامل مع الشخصية العربية، لم يكن حضوره قوياً في القص الإسرائيلي المعاصر من قبل. وهذا الملمح يقود أصحابه إلى عدم الاستسلام لمنطق الحكاية الخارجي، الجاهز عادة، وإنما النظر إليه عن كثب، من مسافة جد قريبة، وإعادة بنائه حسب منطق جديد - منطق داخلي يستتبع رؤية الكاتب ورؤياه ونمو الشخصيات وخصوصيتها. وإذا كانت المفاهيم العنصرية والنظرة الاستعلائية الفظة والمفاهيم، في هذه النتاجات، كان من باب تحصيل الحاصل. وإذا كان اليهودي النمطي يتنفس هواء «من طراز آخر» فإن العربي النمطي يتنفس الهواء نفسه ويسعل من الغبار نفسه بشكل لا يجعله من ذلك الأول حداً ناقصاً.

ثانياً: اختزال «البعد الموهوم» بين المسافة، التي ينظر منها الكاتب، وبين منطق الواقع لأن منطق الواقع ذاته يظل أكثر تماسكا واتساقا ويظل الأدباء جزءاً لصيقا منه، حتى لو لم يذوبوا في تفاصيله الدقيقة. وهذا الاختزال يبقى وحده الذي يستطيع أن يعطي للأديب والفنان حقه من التحقق ومن الخصوصية ويسمح له بأن لا يكون مجرد بوق يردد الشعارات والمسلمات الصنمية التي يحاول الفكر الصهيوني إدراج الأدب في غياهب شرنقتها.

ثالثاً: الاستغراق كثيرا في اتجاه تصوير حالة من «الحصار الداخلي» تطغى على الأديب الإسرائيلي تحت وطأة شعور بالغربة يراد منه الإيحاء برفض الواقع القائم سعيا وراء تغييره. غير أن هموم النتاجات الأدبية، التي تأخذ منحى الاستغراق، تظل أكبر بكثير من الانغلاق حول التداعيات الداخلية. كما أنها أكبر بكثير من مجرد تنميط الواقع ونمذجته، فمن تحت ركام هذا «الحصار الداخلي» يقدم أدباء «اللغة الجديدة»، بمنطق مبسط، عالما قابلا للانفتاح على أشواق الإنسان الروحية التي فيها يمكن الانعتاق. وليس بمقدورنا الزعم أن هموم ذلك «الحصار الداخلي»، رغم غرابتها بعض الشيء، بعيدة عن هموم الواقع

الإسرائيلى المعاصر، على الأقل لدى شرائح معينة منه.

وليس بمقدورنا، أيضاً، أن ننفى عن نتاجات «اللغة الأدبية الجديدة» دورها الحياتى الواضح بل والمباشر فى بعض الأحيان. فهى تشق طريقها، بصعوبة، من أجل أن ترى الجوانب الكامنة فى الإنسان الفلسطينى فيما تعتقد أنه سلب وأنه إيجاب. وإذا اقتصر مسعاها - وخصوصيتها - حتى الآن على مجرد كونها تحبو وراء كشف جسد الواقع بكل نتوءاته وتضاريسه وما وراءها أيضاً فعلينا أن ننظر إلى حبوها هذا باكتفاء.

مجتمع يدمر ذاته:

«الحصار الداخلى»، الذى أسلفت الإشارة إليه كإرث يستتبع إجراء محاسبة معمقة، يأخذ شكل الانكفاء على الذات القاسى لدى الشاعر دان شفيط. هذا الشاعر أصدر قبل عدة أشهر كتابا نثريا بعنوان «شاعر ينوى أن ينتحر» ينتقد فيه، بلهجة لاسعة، جمهرة الشعراء والكُتّاب والصحفيين الإسرائيليين الذين لا تصدق أقوالهم على أفعالهم فى مجال الكلام المكتوب وبخاصة إخفاقهم فى الخروج من «سطوة» التبشير من فوق، من الأبراج العاجية، لتأجيج ظواهر تحدى مناخ التساهل والتراخى مع طغيان القوة والوحشية.

إن الشاعر داخل دان شفيط، كما هو جلى فى كتابه، يساوره شعور مبهظ بأن الكلمة لم يعد أصحابها من الإسرائيليين يتعاملون معها تعامل العارف لقيمتها فى التأثير والتثوير والتغيير.. فماذا بإمكان الشعر أن يفعل خلال ذلك؟ وانتقاد شفيط أو محاسبته العسيرة لا تنصب على الشعر، كلمات وشعوراً، بل على الشعراء الإسرائيليين الذين انصرفوا - برأيه - عن الفعل إلى مجرد القول. ولهذا يصعب القول إن الإنسان داخل هذا الشاعر هو الذى ينوى أن ينتحر بل على العكس. وفى هذا المعنى بالذات، يلج شفيط جوهر لعبة يمكن أن نسميها «مواجهة النفس بانتحار الموهبة». ورغم ما يحيط هذه العملية من عبثية مؤلمة إلى أقصى حد ورغم ما فيها من اليأس الكثير إلا أن إسنادها بما هو حاصل فى الواقع من وقائع يجعل صراخ «فراغ» موهبته المدمر صرخة حرى من أجل الخلاص الإنسانى.

ولعل هذه الإشكالية المعقدة، التى يمثل عليها هذا الشاعر، هى التى تطرح ضرورة مسألة معنى الثقافة فى ظروف الأزمة. فإن كان السعى إلى الخلاص كمفهوم نظرى وعملى لا ينفصل عن الأزمة فإن الثقافة ليست أكثر من الفعل النظرى والفعل العملى المقاتل من أجل الخلاص، فى الوقت نفسه، بهذا المعنى، وانطلاقاً منه، ينكسر التصور «التقنى» لمفهوم الثقافة الذى يبدأ بمقولة «قل كلمتك وامش» لينتهى إلى حالة من السكون والمراوحة. وتصبح اعترافات شفيط حاملة صورة صحيحة للهامش العملى الذى يعيشه المثقف الإسرائيلى فى صيرورته الراهنة، فى انتمائه الملتبس إلى الواقع وفى لا انتمائه. ومثل «الانتحار» الذى يبشر به، لا يصرف القلق عنه بل هو يركز القلق ضمن دوامة

يتحرر معها صاحبها من أسر «السحر» الكامن في الكلمة المكتوبة التي لا تمارس أدنى فعل. وعليه فإن التظاهر والاحتجاج الرافض لما هو سائد يشكلان ممارسة ثقافية خارج مجال الخضوع والإذعان.

ثمة مسألة أخرى لا تقل أهمية يتناولها هذا الشاعر القاسي هي استبصار الهوة الفاصلة بين الحياة، التي «وعدته» بها الحركة الصهيونية وهو شاب في مقتبل العمر ولم تتحقق على أرض الواقع الإسرائيلي حتى أنه أضحى بعد واحد وأربعين عاما على قيام الدولة، يحيا نقيضها. غير أننا نجد تحديدا «من حدة» لهذه المسألة في نتاجات أخرى بصورة يصعب معها عدم رؤية الانتفاضة الشعبية عاملا حاسما في وضعها على نار حامية.

يبرز بين هذه النتاجات الكتاب الأخير للأديب عاموس كينان «الخزامى أشقاؤنا» (إصدار «كيتر») الذي ينظمه منظور صاخب يرفض القول بكون «الهوية القومية» لدولة إسرائيل كيانا ساكنا منجزاً تحقق نموه واكتمل.. وليس هذا فحسب بل يعلن: «أشعر بأن إسرائيل آخذة بالاختفاء من تحت أقدامي.. إنني غير مؤمن بعد بحكاية الصهيونية، غير مؤمن بعد بحكاية إسرائيل»(٢٧).

إن شعور كينان السالف مرجعه رؤية تعترف بأن المجتمع الإسرائيلي يدمر ذاته - حسب قوله. وتتكشف مأساوية هذا التدمير شاملة في الارتباط العضوي بين الواقع الراهن في إسرائيل وبين واقع المحيط الأكبر. ولا تبدو الإجابة الشافية، على مسببات هذا التدمير، في متناول يده لكنه يعلن تمرده على «الهوية القومية» التي رسمها دافيد بن غوريون للحركة الصهيونية فيقول: «مأساة الصهيونية، بل كارثتها هو بن غوريون.... دولة بن غوريون كانت أمراً محكوماً عليه بالفشل منذ البداية لو وُجِد شخص ما فهم اتجاه الأمور آنذاك.. دولة بن غوريون كانت مبنية على قطيعة مطلقة مع المحيط الراهن، الأمر الذي لا يمكن للطبيعة أن تتفهمه أو تتحمله، الأميبا ليس بمقدورها الانقطاع عن محيطها والدولة، أيضاً، لا تستطيع الانقطاع عن محيطها. بن غوريون اخترع أنبوبا اصطناعيا يربطنا بمحيط آخر لا بمحيطنا».

إن فكر كينان هذا المستغلق على رؤية فترة بن غوريون مرجعاً لشرور الحاضر، لا يحجب الواقع ولا يقلل من أهمية بحثه عن سبل إعادة بنائه رغم ظهوره بمظهر اليائس من مجرد إعادة البناء هذه. وأقول هذا الكلام ليس دفاعا عن كينان وأمثاله فحسب وإنما من منطلق تقدير الوعي، الكامن فيه والمتمثل في قدرته على تحديد معركة الراهن، الذي يبدو عنده بداية لإنتاج المعرفة ونهاية لها.

خاتمة

يمكن الاستطراد أكثر فأكثر في متابعة البراهين على الرؤية المغايرة واللغة الجديدة في كتابة الأدب والتاريخ السياسي. وتستلزم هذه المتابعة معالجة أخرى.

لكن الأمـر الأكـيـد أن هذا النهج يعكس، حـقـيـقـة، تحـولاً نوعـيـا فـى الكتـابـة الإسـرائيلية. وهو تحـول نوعى لم يأت صدفة ولا جاء مفاجئاً بل إنه أحد تجليات مظاهر استخلاص الضوء من براثن العتمة، التى دججتها الانتفاضة.

وعليـه يمكننا الحكم، بالانطلاق من كل مـا تـقـدم، أن هذا المنهج هو أحـد الاستحقاقات التاريخية المؤجلة الذى لم يعد من سبيل لتفاديه أو التسويف به إلى ما لا نهاية من جانب الإسرائيليين أنفسهم بتأثير الانتفاضة وبصماتها التحويلية العميقة. كما أنه جزء من عملية تكون «توازن نسبى» فى الوعى الإسرائيلى العام لدى تعريفه لهوية الفلسطينى ورسمه لحقبة هامة من فترات تاريخه المعاصر هى حقبة ما قبل النكبة الكبرى فى العام ١٩٤٨.

والشىء الأكيد أنه ليس هناك أى تناقض بين الأمرين.

الهوامش

٢٠ - البروفيسور انيتا شبيرا، «المشى على خط الأفق»، منشورات «عام عوفيد» - تل أبيب، ١٩٨٩.

٢١- المصدر نفسه - ص٣٤ و٣٥.

٢٢ لمصدر نفسه - ص ٤٦.

٢٣- بوعز عفرون، «المحاسبة القومية»، منشورات «دفير» - تل أبيب، ١٩٨٨.

٢٤- صحيفة «دبار» - الملحق الأسبوعى، ٨ حزيران ١٩٨٩.

٢٥- فصيلته «ايبريون» - صيف ١٩٨٩.

٢٦- راجع مقال الناقد يوسف اورن - فصلية «ايبريون» - ربيع ١٩٨٩.

٢٧- من حديث له مع محرر «هعولام هزيه» - عدد ١٩٨٩/١١/٨.

صبحي حديدي

شيوخ ال« شعرو- دولار»



أكتب سطور هذه الزاوية من مدينة فاس المغربية العريقة، حيث شاركت في «مؤتمر الشعر العربي الأول» الذي دعت إليه جمعية «فاس -سايس» الثقافية المستقلة. وحتى ساعة كتابة هذه السطور لست أعرف السبب أو الأسباب التي دفعت اللجنة المنظمة إلى إسباغ صفة «الأول» على هذا الملتقى الشعري، الذي قد يصح فيه رقم المائة أو الألف في دنيا الشعر العربي.. ديوان العرب في الماضي وديوانهم في الحاضر، وديوانهم حتى مستقبل بعيد بعيد، لا يعلم أجله إلا الله!.

في المقابل، عرفت سريعا أن الجهة الداعية إلى المؤتمر ليست «مستقلة» تماما، بدليل التواجد الكثيف وغير الاعتيادي لعدد من «شيوخ» الشعر الذين يحدث أيضا أنهم شيوخ بترو- دولار، اهتدوا ذات ساعة يقظة تجارية إلى بورصة غير عادية أسمها الشعر، لا تدر المال (إذ أن العكس هو الصحيح)، ولكنها قد تدر الجاه الأدبي والوجاهة الثقافية.

وكنت -مثل العشرات من الزملاء الشعراء والنقاد العرب- على جهل تام بهذه الحقيقة حين وافقت على المشاركة في ملتقى شعري- نقدي، رشحتني لحضوره شخصيات ثقافية مغربية أحترمها وأثق تماما في أنها بعيدة كل البعد عن أية «نوايا مبيتة» لتوريطي في مكيدة محكمة الخيوط. وكانت الموافقة المبدئية (على الهاتف وعبر الفاكس) قد تعززت أكثر بسبب من ديناميكية فريدة، طاغية ومهذبة وآسرة وتلقائية، هي أقل ما يمكن أن أصف به حماس الشاعرة والجامعية المغربية التي

تولت رئاسة اللجنة المنظمة.

المفارقة ،مع ذلك ،تمثلت في أن تلك الشخصيات الثقافية المغربية التي أحترمها وأثق بمواقفهاس وخياراتها ومواقعها، والتي رشحتني وحثت اللجنة المنظمة على دعوتي ،كانت هي التي ولت الآدبار، وتوارت عن الأنظار ، ونفدت بجلدها »!.

وفي واقع الأمر كنت قد أزمعت المشاركة ،وكتبت ورقة (استفزازية) أتناول فيها جانبا بالغ الحساسية من جماليات قصيدة النثر العربية المعاصرة ، واتصل بي عدد من الأخوة والأصدقاء المغاربة الذين لا أعرفهم إلا عن طريق الصداقة الغيابية التي تكفلت ببنائها المواد التي أنشرها في« القدس العربي» و«الكرمل».

وكان هؤلاء الاخوة قد أعربوا عن سخاء لا أستطيع إلا الانحناء أمامه ،في الترحيب بزيارتي إلى المغرب (وليس إلى فاس وحدها!)،وفي دعوتي إلى ندوة في الرباط ،وثانية في الدار البيضاء ،وثالثة في شفشاون.

الأهم من ذلك أنني -حين اكتشفت وجود شيوخ ال«شعرو- دولار»-كنت قد وصلت إلى فاس وانتهى الأمر ، وكانت المدينة قد باشرت ممارسة فتنتها علي، وكانت روح الأصالة في الشعب المغربي الشقيق قد أمسكت بقلبي وبتلابيبي في آن معا .ما العمل إذن يا فلاديمير إيليتش لينين؟ الانسحاب أم المواجهة ؟ التواجد السلبي أم الحضور الإيجابي ، وربما الايجابي حتى الاثقال على السادة الشيوخ ؟ الانحناء أمام كرم الاخوات والاخوة المغاربة في القاعة واللجنة المنظمة والشارع والمقهى، أم الفرار من رائحة «سرية» لم تكن تزكم الأنوف والحق يقال ، وإن كانت الحساسية الطليقة قادرة على«فرز» تلك الرائحة دون عناء أو كيمياء؟.

وكان قد لفت انتباهي في وقائع المؤتمر أمر لم أعرف له سابقة بهذا الوضوح والحجم في ملتقيات الشعر التي حضرتها أو قرأت عنها ، وأعني حالة «التطبيع» الإيجابي بين مختلف أشكال الكتابة الشعرية العربية المعاصرة (عمود الخليل ، التفعيلة، قصيدة النثر) ،ومختلف تيارات ومناهج النقد

العربى ،فضلا عن الموشور العريض لموضوعات هذا المؤتمر التوافقى الفريد: الإيقاع فى القصيدة الحديثة ، الشاعر بوصفه حكاية ، النص الشعرى وآليات القراءة ،القصيدة المغربية الحديثة من امتلاء المعنى إلى فراغ المعنى ، تحولات النص الشعرى، جماليات المكان فى شعر محمود درويش ، إلى جانب محور خاص تناول ثلاثة من فنون الشعر العربىَ (النبطى ،الحسانى، الملحون)..

كان التعايش صامتاً ،وكان متوترا على نحو خفى ، ولكنه لم «يطبع» الكثير على مستوى الشعراء والنقاد : تمسك الجميع بما كانوا يتمسكون به قبل المجئ إلى المؤتمر ،وأنفض السامر دون معارك كبرى أو مناوشات صغرى .اللافت ،مع ذلك، أن بعض شعراء عمود الخليل أصغوا إلى القصيدة الأخرى مثل الرأى النقدى الآخر الذى تناولها ، وبعض شعراء التفعيلة وقصيدة النثر فعلوا الشئ ذاته مع القصيدة الكلاسيكية والرأى النقدى المتحزب لجمالياتها.كان هذا هو الذى ينفع الناس فى نهاية الأمر، وأما الزبد فقد كان من الطبيعى أن يذهب جفاء!.

مفارقة أخيرة، أو هكذا أرجو على الأقل ،كانت أن شيوخ الـ «شعرو- دولار» خسروا على الجبهتين: جبهة الفلوس وجبهة النفوس .. والله غالب أمره كما يقول إخواننا المغاربة ! وفى سياق تثبيت هذه الخسارة المزدوجة حدث أن السهرة الختامية شهدت «توليف» أغنية ظريفة تقول:

إنت فين والشعر فين
ظالمة ليه دايما معاك
إنت ما بينك وبين الشعر دنيا
دنيا ما تطولها ولا جت بخيالك
أما معنى الشعر عندى حاجة تانية.
حاجة أغلى من خيولك ، من فلوسك!!.

حلمى سالم

الغراب واليمامة

رأى

ليست هناك غضاضة فى أن يخصص بعض الأثرياء العرب قسما من ثرواتهم لإنشاء مشاريع ثقافية أو مؤسسات أدبية، مثل العويس والبابطين والفقى وشومان وغيرهم . بل إنه من الواجب تشجيع هذه المبادرات الحميدة.

والأكثر من ذلك ، أنه ليست هناك غضاضة فى أن يموّل بعض هؤلاء الأثرياء العرب- أو يساهموا فى تمويل- مؤتمرات أدبية أو ثقافية أو شعرية عربية، على ألا يفرض هؤلاء الأثرياء أنفسهم على هذه المؤتمرات التى يدعمونها باعتبارهم مفكرين أو شعراء ،بقوة السلاح أو بقوة الدعم المالى(بفلوسهم يعنى).

فى هذه الحالة يشعر المثقفون أن هذا الدعم دعم مشروط ، شبيه بالمعونة الأمريكية لدول العالم الثالث ، تلك المعونة التى تحدد للدول الممنوحة وجوه إنفاق المعونة وشركات تنفيذ هذه الوجوه.

هذا ما حدث ، تقريبا فى«مؤتمر الشعر العربى الأول» بمدينة فاس المغربية ، منذ أسابيع قليلة، حيث فرض بعض داعمى المؤتمر أنفسهم على جلسات المؤتمر الافتتاحية وعلى أمسياته الشعرية باعتبارهم شعراء ، بينما هم- فى عرف الشعر الحق- «تحت المتوسط» ،بل إنهم لم يكتفوا بذلك، بل فرضوا كذلك على المؤتمر شعراء آخرين ،من طرفهم ، دفعوا لهم تذاكر السفر والإقامة، بينما معظمهم-فى عرف الشعر الحق-شعراء«نصف كم»، وهذه هى الحالة التى وصفها الكاتب والناقد السورى صبحى حديدى «برائحة الشعر و- دولار ».

ولا شك فى أن التنوع الشعرى الذى أراده هذا المؤتمر قد حمل حالة من التعدد الذى ندعو إليه فى كل مجالاتنا الثقافية . لكن هذا التنوع قد مال إلى الطابع التقليدى ،مما يوحى- على غير الحقيقة -أن الحياة الشعرية العربية الراهنة يغلب عليها التيار العمودى

القديم ،وهو إيحاء غير صحيح. وهنا يمكن القول أن المؤتمر يعطى صورة مضللة لواقع الشعر العربى الراهن. الأمر الذى دفع شعراء مثل أمجد ناصر ومريد البرغوثى وسيف الرحبى إلى الاعتذار عن عدم إلقاء الشعر!.

عن جمال فاس وأهلها فحدث ولا حرج.

والحق أن المغرب هى من البلاد العربية التى تستطيع أن تحافظ على السمات التاريخية لمدنها المختلفة ،مثل الدار البيضاء والرباط وفاس ومكناس ووجدة وغيرها .والمغرب فى ذلك تختلف عن كثير من البلاد العربية التى تبرع فى إفساد الملمح التاريخى والحضارى لمدنها العريقة.

أما اللقاء بالأصدقاء من الشعراء والنقاد العرب فهو درة كل مؤتمر عربى فى السنوات الأخيرة: سيف الرحبى وأمجد ناصر (اللذين صارا عضوين جديدين فى مجلس تحرير «إضاءة ٧٧») وغسان زقطان وأحمد دحبور ومحمد القيسى ومريد البرغوتى والاصدقاء المغاربة: صلاح بو سريف وإدريس المليانى ومحمد بن بريك وغيرهم. وكان المكسب الأكبر بالنسبة لى هو الأصدقاء الجدد الذين تعرفت عليهم لأول مرة: الناقد السعودى الدكتور عبد الله الغذامى ، الشاعرة السورية المقيمة بباريس مرام المصرى، التى أهدتنى النسخة الوحيدة معها من ديوانها الجميل.. كرزة حمراء على بلاط أبيض ،صبحى حديدى الناقد السورى المميز، المقيم بباريس ،الذى تابعت مؤخرا كتاباته النقدية وسعدت بلقائه وبروحه المصرية الخالصة(وننشر كلمته الهامة عن المؤتمر فى هذا العدد).

وكان بعض هؤلاء هم أصحاب مائدة العشاء فى الحفل الختامى الأخير وهى المائدة التى غنت الأغنية النقدية الخالدة متوجهة بها إلى بعض الدخلاء:

« شعر إيه اللى أنت جى تقول عليه». وهى المائدة نفسها التى أرسلت رسالة غنائية نقدية إلى بعض الحاضرين تقول بلسان عزيز عثمان:« بطلوا ده واسمعوا ده، يا ما لسه نشوف ويامه

الغرب يا وقعة سودا ،جوزوه أحلى يمامه»

اليمامة: هى فاس ، أو الشعر.

والغراب: هو الشعراء الذين حولوا المهرجان –الذى بذلت السيدة لويزا بولبرس جهداً جباراً فى تحضيره– إلى حلقة ذكر ومديح ،حتى أن الكثيرين منهم ألقوا العديد من القصائد العصماء فى مدح فاس ،وتعجب : متى كتب هؤلاء هذه القصائد: هل فى الطائرة المسافرة إلى المغرب ؟ هل قبل العشاء مباشرة؟ هل فى « التواليت «قبل الافتتاح؟.

ولم يكن ينقصنا سوى أن يصيح صاحب البلاط بكل شاعر منهم: أعطوه ألف دينار »!.

عفاف عبد المعطى

حديث الجنود
وتعدد الأصوات السردية

نقد

الرواية جنس أدبى فياض زاخر بالمعانى والأحداث والشخوص التى تجعل صاحبها دائم المحاولة لإخراجها بصورة تتوافق مع طبيعة تكوين وفنية هذا الجنس ،وقد صاحبت السنوات الأخيرة نشاطا خاصا فى مجال السرد ،ظهر فيها جيل من الروائيين الشباب الذين حملوا مقدرة خاصة على ممارسة الكتابة خاصة المعبرة عن قضايا آنية معيشة قارة فى المجتمع العربى عامة والمصرى خاصة.

من الروايات الحديثة الظهور والتى حملت هما خاصا رواية حديث الجنود للروائى سعد القرش، وربما الروايات بشئ من جرأة التناول وحساسية الموضوع الذى تندّ عنه الرواية ،والتى افتتحها بتأكيد أنها من نسج خيال، وانتفاء علاقتها كليا وجزئيا (أسماء -أماكن- أحداث) بالواقع.

ما قبل النص:

إن القارئ لرواية حديث الجنود يتبادر إليه- من أول وهلة- أنها تجربة حقيقية مورست فعليا ، ومن ثم تم التعبير عنها -بوصفها قصة- سرداً داخل طيات الرواية.إن تجربة الحياة العسكرية تجربة خاصة بمن فيها من أشخاص وما فيها من أحداث تحمل لخائضها -دائما- ذكريات خاصة بما فيها من لغة طائفية دالة عليها يكتسبها صاحبها بالممارسة ويفهمها القارئ داخل النص من خلال متابعة الأحداث.

عالم القص الداخلى

تبدأ القصة بوصف الواحد الذى يعبر عنه الصوت السارد بأنه (وحده) مكررة على مدار الرواية بصورة تبدو حاملة للوحدة التى يعانيها كامل عبد الصمد والتى تصف حالته عند نهاية الخدمة العسكرية، فيكشف السارد عن مرارة تلك الفترة بحديث الشخصية إلى نفسها مستفهمة بصورة . تظهر قباحة تلك الفترة من حياة البطل « أين عدة الحلاقة» هل سرقها

الأوغاد إبداء للسعادة المراوغة ، أنت نفسك لا تريد الاحتفاظ بذكرى» ص١٣ . ثم تبدأ القصة الفعلية من لحظة استرجاع لما قبل شهور بعيدة عندما التحق كامل عبد الصمد- الحاصل على المؤهل العالى- بالخدمة العسكرية فنصحه صديقه بإلقاء المؤهل العالى على بوابة المعسكر ، ثم يصور الراوى ما آل إليه حال كامل عبد الصمد الذى طمس الأفرول ملامحه ،وصار فرداً ضمن قطيع فى وادى النيل كناية عن الجيش. وقد حفلت الرواية عبر جزئياتها السبع بالكشف عن الأحداث التى لا تدور فى مدار واحد ، بمعنى أنه إذا كانت الخدمة العسكرية هى المنوط بها الحدث ، إلا أن الحدث متذبذب بين الشخصية والأخرى ، أو تسلط الأحداث على رواية بعينها ، إلا أنه- أيضا- فى الرواية تعرية خاصة جزئية- قد تكون صادقة عن علاقة القيادات فى الجيش مع العساكر ، كيف يتم التعامل بين أفراد الجيش حسب الرتبة التى يحملها كل منهم إذ كلما الرتبة زادت السخرة من الكبير تجاه الصغير من أعلى رتبة إلى الصول وأخيرا العسكرى ،كما كشفت الألفاظ النابية التى حفلت بها الرواية والتى نؤمن بصدقها عن تعضيد أسلوب السخرة الذى يمارس داخل كتائب الجيش.

يسير السرد داخل الرواية علي هدى واحد، وفق خط الراوى وأسلوبه فى الحكى والذى يكشف عن كل شخصية داخل الحدث بطموحاتها وأحلامها وأجزاء من حياة هذه الشخصية لكى يستبينها القارئ ، لكن الراوى العليم- الفوقى للأحداث- يلجأ إلى قطع السرد ببعض الجمل الخاصة من الحكايات التى يحكيها ،مثل استفهام البطل-كامل عبد الصمد- المروي عليه التى تستفهم منه نفسه بعد ما لاقت من هول الجيش «ألم يتنبأ لك الضابط بلال بالبهدلة ، كامل عبد الصمد وش مشاكل وسجون» كذلك ضمن الاسترجاع على الاسترجاع -حيث الاسترجاع الأول خاص بالرواية ككل والاسترجاع الثانى عندما قال عم بوجى الصول للبطل كامل عبد الصمد «فلوسك فى جيبك طول مدة خدمتك، لاحق لمخلوق فى الاقتراب من ثلاثة: شرفك ،وفلوسك ،ومهماتك ، إنما غير ذلك .. هه ، دكك القايش فى البنطلون ، ورباط البيادة فى عيونها، تمام .. أنت الآن» عسكرى ص١٤ .إن مثل هذه العبارات التى تقطع سرد الراوى الطولى وتعرج به إلى نحو آخر من الحكى تنحو إليه القصة كى يتأكد فعل الحكى الذى يمارسه الراوى ، كى نخرج من سطوة الراوى في الحكى لتلقفنا شخصية من الشخصيات تحكى نفسها عبر حدث مؤثر فيها ، فنجد الرحلة الثانية التى يذهب فيها كامل عبد الصمد إلى سيناء واصفا مدى الشوق إليها، معضدا الحكى يتحول الضابط بلال إلى حاك يتداخل حكيه على حكى الراوى، وكأن الحكى يأخذ صورة دائرية من الراوى صاحب فعل الحكى الأساسى الذى يطغي عليه حكى الشخصيات لتأكيد الأحداث، إلى حوار الشخصيات لتأكيد المواقف، يتحول الضابط بلال إلى راو عندما يوصى كامل عبد الصمد بأرض سيناء خيرا مصورا صديقة -أثناء وجودهما فى فرقة استطلاعية -الذى أشعل الكبريت لإشعال سيجارة لإشباع الكيف الذى حبك الآن وفقد على أثر ذلك حياته عندما كانوا- الفرقة

الاستطلاعية -يزرعون الألغام فى أرض سيناء فصار مستهدفا وزملاؤه ودفعوا حياتهم جزاء إشعال الثقاب ، وبالتالى هذا الحدث جعل بلالا يتحول هو الآخر إلى حاك عندما يسترجع لحظة ذهابه الأولى إلى سيناء والتى تجعله ينبش فى الذاكرة عن حكاية المدرس عندما وعدهم برؤية دبابة موشى ديان.

يسير الحكى داخل الرواية على تيمة واحدة هى تصوير الحياة العسكرية من حيث خصوصية التجربة فيها، من خلال شخصيات متباينة لكل منها فعله الخاص خارج المعسكر وداخله ،وقد صاحب القص لغة خاصة تنم عنها عبارات شعرية صيغت برشاقة داخل الرواية ،فتبدأ جزئية فى الرواية بهذه اللغة «وحده ،يطفئ عطش روحه بماء التمنى كلما مرت لحظة ، أضافت طبقة صدأ إلى سيف الوقت ، يزداد شعوره بالجفاف، تجاهد الشمس للإفلات من جفن الأرض »ص٧١ ، إن هذه العبارة تظهر ما تنعم به الزاوية من لغة تشبيهية بليغة تكشف عن مدى ما يعانيه الجندى من حاجة إلى الماء والتى تسقط- الحاجة إلى الماء-على شعوره الداخلى بالجفاف، فهو الجفاف البدنى من الماء وهو الجفاف الروحى داخل المعسكر من كل ما يشبع الروح ويطفئ غلتها.

أما عن الحدث الوحيد المزمن داخل الرواية والتى أتصور الحكاية وقد صيغت من أجله وهو مساندة الجيش المصرى للسعودية حماية من بطش العراق والتى تأكدت أيضا بأخبار ومانشتات صدرت عن جريدة الأهرام في أغسطس وأكتوبر عام ١٩٩٠ ، كما انتهت الرواية بحدث آخر حقيقى «قالت إذاعة إسرائيل»:

بدأت أجهزة الأمن المصرية إجراء تحريات سريعة واسعة عن عدد من ضباط الشرطة السابقين والحاليين وعدد من الشخصيات السياسية لتحديد مدى ارتباطهم وعلاقتهم بالنظام العراقى ،بعد أن توافرت معلومات لدى أجهزة الأمن المصرية تفيد حصول بعض الشخصيات على أموال من النظام العراقى ،كما تجرى الآن دراسة حول إعادة النظر في إقامة بعض الشخصيات الفلسطينية فى مصر» ص١١٦. وكذلك أشارت القصة إلى حدث آخر:

«في صفحة من الأهرام ٢٤ أكتوبر قرأ كامل من حيث لا يراه أحد: البحث في عدة اتجاهات لضبط الجناة فى حادث المحجوب ، وقال عبد الحليم موسى إن الأجهزة لم توجه حتى الآن الاتهام لجهة أو عناصر معينة» ص١١٧ .

لتنتهى الرواية بعود على بدء ، أى بعودة الحدث إلى بدايته وهو خروج كامل عبد الصميد من الخدمة العسكرية ، وفى لغة شعرية زاخرة ككل الرواية يصف الراوى خلجات نفس كامل وهو يودع سخرة الحياة العسكرية محدثا عن أخباره «الآن، ها هى شمس يوم جديد تسمو ، دعك من حلاقة ذقنك، كل الطرق أسفلت ،كل الأوقات نهار، بعد ساعتين تصل إلى القناة ، تشرب الماء البارد والشاى فى الاستراحة ،تضع ساقا على أخرى«ص١١٨ » . إن هذا الوصف الذى تنتهى به الرواية يوضح تحول شخصية كامل عبد الصمد من التشاؤم والنقد للحياة العسكرية إلى التباهي بالنفس والوجود العسكرى ذاته، ومن ثم رؤية كل شئ فى صورة أخرى ،حيث النهار وكل شئ فى الكون صبوح.

ظهور الشخصيات

تتعرض الرواية الواحدة بين ثناياها للإجادة والإخفاق ، فعلى الرغم من الظهور المنبئ/ المبشر ببعض الاطمئنان لشخصية كامل عبد الصمد واعتبارها مدار الرواية ، إلا أن مجريات الأحداث أوضحت مدى تسطيح الشخصية وسلبيتها ، إذ إنها -للحق- وصفت بالحساسية العالية لدواخلها أو للمحيطين بها رغم وجودها- دائما- موصوفة من الراوي- وحدها ،ومن ثم بدايات بعض المقاطع بالمبتدأ (وحده) الذي يدل على الوحدة والتوحد في آن، فهو الوحدة مع النفس من جانب والتوحد مع النفس والانعزال عن الآخر من جانب آخر،كما مثلت له عدة الحلاقة أيقونة (إشارة) خاصة دالة عليه ، يصارع وجودها وجوده داخل أحداث الرواية، فهو في مهاد الرواية قبل الجزء الاسترعاجي يفتقده ومع بداية الرواية يجدها ويتبادلها مع الزملاء ويفتقدها مرة أخرى «لماذا اختفت عدة الحلاقة» ص٣٩. حتى نهاية الرواية وكامل عبد الصمد تواجده مرتبط بتواجد عدة الحلاقة التي يفرد لها الراوي بداية الحديث في الجزء الأخير من الرواية «سقطت عدة الحلاقة في عنق البيادة ، بين سريرين ، فتسلق فأر عنق الفردة الأخرى، أمالها، نظر في كل اتجاه ،تجنبا لقطة تشمشم في القفزات الزجزاجية ، انغرست قدم القطة في الموس، تابع كامل رشاقة المطاردة ، والهروب ، نط الفأر في عبه التقط الموس وعليه الدّم ص ١٠٩. إن هذا الصراع الوهمي بين القط والفأر بسبب تواجد تواجد عدة الحلاقة ، ابتدعته الراوي كي يعطي بعدا آخر من أبعاد الوجود الفعلي المهم لعدة الحلاقة الذي يجلب مصداقية خاصة لتواجد عبد الصمد نفسه. إلا أن بعض الشخصيات قد حظيت ببعض الاهتمام والإجادة الأسلوبية من حيث الصياغة الفعلية لها داخل الحكي، حمدي الشاعر- مثلا- الذي يصاحب ظهوره في الحدث مقدمة تبين أنه شاعر يجيد الشعر ويبحث عنه «سرح مع الألفاظ يبحث عن القوافي:

دم ونار ودانات ليس يطفئها
رغم الزمان ضميري الذي احترقا
والحرب في عرف الأقوام مهزلة
لم ينج منها كبير إلا إذا احترقا » ص٢٥.

ثم يتحول حمدي إلي صوت سردي متحدث داخل الرواية يقطع سرد الراوي ليقول« ساعات الخدمة كادت تنتهي ولم أتم القصيدة ،ماذا يقولون في القاهرة» ينتظرون قصيدة البارود والنار والجبل، ثلاثة أبيات فقط: كأنها في هدير الرمل عاصفة» ص٢٥.

ثم يقطع صوته الشعري صوته السردي «هذا رائع أين الشطر الثاني؟ مجنونة..
ماذا تفعل العاصفة المجنونة؟.. آ.. ممكن:
مجنونة تلقي بالأعمار في الأفق
مستحيل ،ملعون أبو الشعر، والخدمة والسلاحليك »ص٢٥.

إن الجزء الثاني من الرواية تعلوه شخصية حمدي الشاعر بوصفه صوتا سرديا معبرا عن نفسه، إما من خلال وجوده التاريخي أثناء فترة الخدمة العسكرية ،أو وجوده باعتباره شاعرا

يبحث عن لحظة الإلهام وسط ركام أوامر القيادات في الخدمة العسكرية.

التنصيص Textualisation.

يطلق هذا المصطلح على بناء الجمل والفقرات في النص: «وفي حديث الجنود هو الطور الثاني من الكتابة، بمعنى تقديم النص بعناصره البدائية أولا عن طريق التنوع في الكتابة والإسهاب فيها ، وتحل محل أسلوب الطور السابق في الكتابة جمل حقيقية تتشكل على الصفحة بكاملها، بين السطور ومع مختلف أساليب صياغة الحدث، ويطرأ تحول خاص عند نقطة محددة تتعاقب فيها طرائق الكتابة لتصبح جملة سعدا القرش مصاحبة دائما للاسترجاع ، وداع كامل للكتيبة بعد انتهاء الخدمة، صاحبه استرجاع الراوي لبدايات وجود كامل في الخدمة العسكرية ، ثم حمل كامل لما ناء به جسده من مهمات صاحبه استرجاع لوصايا عم بوجي بعدم اقتراب أي مخلوق من شرفه وماله ومهماته وفي الآن ذاته استرجاع خاص بتوزيع العمل بين الجند صاحبه قطع السرد على صوت الشاويش الشارح لكيفية العمل «جمع أعقاب السجاير من أرض الطابور الرملية، ثم تزحيفها ببطاطين مثقلة بالرمال .. إلى جانب ترتيب أسرة الضباط والصولات وكنس زبالتهم ومسح بصاقهم وإعداد الشاي» ص١٦. ثم حدث الضابط بلال- وكلها أحداث حملتها صفحة واحدة من خلال الاسترجاع وقطع سرد الراوي وتداخل الشخصيات على السرد -الذي وصف وجوده بسيناء حالما فقد صديقه الشهيد ، بل يتبع هذا أيضا استرجاع البطل- كامل عبد الصمد-معبرا عن تواجده فترة طفولته في رحلة إلى سيناء وسط هتافات.

موشي ديان الهش الهش
ضرب مراته بطبق المش.

....

إيكا إيكا إيكا
حنطلع دين أمريكا
ماتخافش يا سادات.
دا كله لعب بنات.. ص١٧.

لينطبق أسلوب التنصيص على الرواية كلها ، يتساوى فيه- ويصاحب - الاسترجاع مع الحدث الأساس، ودخول الأصوات السردية للشخصيات مع صوت الراوي.

إن رواية حديث الجنود للروائي سعد القرش لا شك تحمل فكرة جديدة صيغت بإحكام دون مهابة ، وإن حاولت الرواية التنوع في أحداثها وإقحام وقائع سياسية حقيقية على الحدث بقصد إكسابه غزارة خاصة أعطى للرواية صيغة وثوق وثبات ولئن كانت هي الرواية الأولى فهي الآذنة بتوالي أعمال أخرى تفوقها حساسية وتخرج موهبة الروائي الأسلوبية التي ظهرت -لا محالة- مع عمله الأول.

كمـال رمـزى

فـيـلم «الآخـر»:
الاستنساخ وحده .. لا يكفى

سينما

شـاهدتُ «الآخر» ثلاث مـرات، وفى كل مـرة تطاردنى إحدى القصص التى تروى عن الفنان الأسبانى الشهير، بابلو بيكاسو.. وأجد أن مغزاها ينطبق تماما علي فناننا الكبير يوسف شاهين ،مع بعض الاختلافات فى التفاصيل. وعندما بدأت أكتب عن الفيلم ،حاصرتنى القصة حصارا محكما ،فأدركت أن سردها لابد أن يتم ، بغية التخلص من أغلالها، وبهدف الاستفادة من دلالتها التى قد تلقى ضوءا على« الآخر».

تقول القصة أن أحد عشاق فن بيكاسو ، اشترى لوحة ممهورة بإمضائه ، وبها معالم أسلوب التعبير الجرئ عن العنف : الأجساد المهمشة والوجوه المشطورة والعيون المفتوحة على آخرها ،وقد أكتست نظرتها بالدهشة والهلع.. لكن هذا العاشق -المشترى- لم يرتح للوحة ، وانتابه الإحساس بأنها مزورة . حملها وذهب بها إلى البائع ،وكان صاحب مطعم فى قلب باريس. ولما استمع البائع إلى شكوك العاشق ، هدأ من روعه ، وأكد له أن اللوحة ، المرسومة بالفحم ، إنما هى بقلم بيكاسو.. عاد المشترى إلى بيته وأخذ يتأمل اللوحة ، وقضى ليلة مفعمة بالسرور والهواجس ، فما أن يقتنع بأن اللوحة لبيكاسو فعلا ،حتى ينتابه اليقين بأنها ليست له .. حمل اللوحة مرة ثانية وذهب لصاحب المطعم الذى أخذ يشرح للمشترى كيف تتجلى فى اللوحة تلك التداخلات فى الأجساد التى لا يمكن لأحد أن يرسمها ، على هذا النحو، سوى بيكاسو .. عاد الرجل إلى بيته مطمئنا .. لكن بعد لحظات تعرض العاشق لموجات مؤلمة من الشك ،وفى الصباح ، ذهب للبائع وقد تمكن منه الغضب

.. عندئذ اصطحبه صاحب المطعم، ومعهما اللوحة ،وتوجها إلى شقة بابلوبيكاسو، ولما عرضا عليه المشكلة، طلب أن يرى اللوحة .. وعقب نظرة خاطفة قال:

-لا إنها ليست لوحتى! .

وقبل أن يمسك العاشق بخناق المخادع، انفعل البائع وأخذ يذكر بيكاسو بالليلة التى رسم فيها اللوحة ، وكان يجلس معه ، حول المائدة، جان كوكتو وسلفادور دالى، بل سرد عليه أنواع الأطعمة التى تناولوها ،والحوار الذى دار بينهم من ناحية ، وبين صاحب المطعم- من ناحية ثانية ،وكيف رسم بيكاسو اللوحة فى ربع الساعة ،ومنحها للمطعم ، هدية ، نظير الخدمة الممتازة التى قدمت لهم.. استمع بيكاسو للكلام ،من دون انفعال ،ونظر إلى الصورة ليعلق ببساطة:

-نعم، نعم أذكر هذا كله .. وأنا بالفعل رسمتها .. ولكن من قال إن بيكاسو ، أحيانا ، لا يزوّر لوحاته .. لقد زورت هذه اللوحة، لذا فإنها ليست لوحتى.

دوائر .. متوالية

«الآخر » يشبه أفلام يوسف شاهين ، فيه الكثير من مواصفات أسلوبه، بل تكاد بعض أجزائه ، ومواقفه ، تتطابق، أو على الأقل تحاكى ، شذرات من أفلامه السابقة: أبطال «الآخر» -من ذلك النوع القلق، المتمرد، المتصادم ، الذى يتأجج بالطموحات والرغبات ، والذى إذا أراد فعلا ، لا يهمه عواقب الأمور ...ومشاهد الفيلم تتدفق بسخونة ،فالمونتاج يتسم بقدر كبير من السرعة ، يشعرك أنه يلهث مع حركة الكاميرا اليقظة ، النشطة ، التى لا تهدأ ،وتتوافق مع حيوية شخصيات الفيلم ، سواء من الناحية النفسانية أو المادية، فإلى جانب التحولات الانفعالية عند الجميع ، ثمة انطلاقاتهم البدنية فى المكان ، سواء كان صحراء مفتوحة أو حجرات مغلقة... ولا يخلو «الآخر» من خيال جامح ،وغموض يضل أحد الإبهام، كما يأتى صوت ماجدة الرومى الصداح، ليغلف العديد من المواقف بسحره الخاص.

لكن مع هذا ،فإن «الآخر» ، بالنسبة ليوسف شاهين، وعند عشاق فنه ، مثل لوحة بيكاسو المزورة !.. فيه شئ ما ناقص، غير أصيل، وينضح بالتصنع المحكم أكثر مما يفصح عن روح مبتكرة، ويبدو فى لمعانه وكأنه يعكس ضياء بعض أعمال يوسف شاهين السابقة

، من دون أن يكون له توهجه الخاص.

يبدأ «الآخر» ببطل الفيلم «أدم» ،هاني سلامة ، في بلاد العم سام ، مع صديقه الجزائري. كل منهما يعد رسالة جامعية ، تتعرض للتطرف الديني في بلديهما.. يلتقيان المفكر الفلسطيني ، إداورد سعيد، بلحمه ودمه وأفكاره ، وهذه هي المرة الأولى التي يظهر فيها مفكرنا الكبير ،على الشاشة ، ويتحدث عن أمله في أن تتسع القلوب لتشمل بعضها بعضا ، وأن تتلاشى كلمته «أنا» و«أنت» و«هو» ،وأن تحل مكانها كلمة «نحن» .. ويبدو الفيلم ،كما لو أنه يرد ، بالواقع ،على هذا الأمل.

وبينما يعود الشباب الجزائري إلى وطنه ، يعود صديقه المصري إلى القاهرة ،حيث يلتقي الصحفية «حنان» ، حنان ترك، ويقع في غرامها منذ اللحظة الأولى.. وكعادة يوسف شاهين، يضع أبطاله في قلب أكثر من دائرة.. وهنا يضع آدم و«حنان» في دائرة الأسرة ، ثم في دائرة الوطن ،وأخيرا ،في دائرة العالم . وإذا كانت دوائر يوسف شاهين السابقة تلقي بضوئها على أبطاله، بقدر ما يضيئ هذه الدوائر، فإن دوائر «الآخر» تعاني من ارتباك شديد، وافتعال يتجه إلى المغالاة حينا ،والرموز المباشرة حينا.

أسرة آدم» ،مكونة من الأم ،تؤدي دورها نبيلة عبيد: امرأة قوية ، صعبة المراس شأنها في هذا شأن معظم شخصيات شاهين النسائية.. ولكنها هنا قد تكون أكثر نهما للسيطرة والنفوذ والمال. تحب ابنها حبا في مستوى الشبهات . تنام إلى جانبه في فراش واحد وتداعبه على نحو مريب. مريض . والأدهى أنها تحكي له، ولنا،كيف قام والدها بمعاشرتها معاشرة الأزواج بعد وفاة الأم.. إن «الآخر» بميله النزق نحو« الغرائبية» يبتعد عن المنطق القابل للتصديق .

في المقابل ، يلجأ «الآخر» إلى ما يقترب من الرموز الغليظة ، عندما يطلق اسم «بهية» على والدة «حنان» ، تؤدي دورها ، لبلبة ، ويزعم –استكمالا للرموز –أنها تزوجت من رجلين. أحدهما استشهد في حرب ١٩٦٧ ، بعد أن أنجبت منه طفلا كبر، وذهب إلى أفغانستان ،وعاد متطرفا ، يتهم الجميع، بمن فيهم والدته الطيبة «بهية» ،بالكفر والإلحاد .. والزوج الثاني ، الذي أنجبت منه، «حنان » لقي مصرعه في انتفاضة ١٩٧٧ الشهيرة .والفيلم بهذا القسر في التوثيق يكاد يقول «والله العظيم .. إن«بهية» ما هي إلا مصر».

أما الدائرة الأوسع ، دائرة الوطن، فإنها تعبر عن صراع مستتر، بين من يملكون ومن لا يملكون والدة « آدم » ،ووالده -محمود حميدة -يملكأن منتجعا فى سيناء .. وبصرامة ، يستغنى الرجل عن نصف العمالة، رافعا شعار « أنا لست جمعية خيرية » ،وهو مثل زوجته ، نصف رجل أعمال ، ونصف محتال... يحاول تنفيذ مشروع« مجمع الأديان الثلاثة » الذى تحدثت عنه الصحافة طويلا، ويفكر فى تجميع أكبر قدر من التبرعات،كى يختلسها بالطبع ، فهو يعلم تماما أن المشروع وهمى ..وفى المقابل،على النقيض من اللصوص البالغى الأناقة ، ثمة الشرفاء، تمثلهم « حنان »، الصحفية، التى تطمح إلى فضح « عصام بك » -عزت أبو عوف- شريك محمود حميدة فى المشروع.. بالإضافة إلى مهندس غريب الأطوار ، شهرته بلغت الآفاق ، ينتمى إلي الفقراء برغم وضعه الطبقى، فهو يصر على إقامة بيوت لمتضررى الزلزال ،بينما يريد شقيقه -حميدة- أن يتولى رسم « مجمع الأديان » الوهمى .وينساق المهندس إلى رغبات شقيقه .وعندما يدرك الحقيقة ، يثور ،ولا يتورع ،فى موقف لا يصدق، أن يحرق شيكا بخمسة ملايين من الجنيهات!.

وأخيرا ، تأتى الدائرة الثالثة: دائرة العالم ،الذى تسيطر عليه الولايات الأمريكية ،تحت عنوان ما يسمى ب« العولمة » .وفى مشهد تسجيلى ، يتابعه بعض أبطال الفيلم على شاشة التلفزيون ، ينطلق صاروخ أمريكى،ليخترق مبنى ضخماً ، بنعومة مدمرة إن صح التعبير .. وإذا كانت القوة الباطشة هى ذراع الولايات المتحدة ،فإن الذراع الثانية تتمثل فى الهيمنة الاقتصادية التى تعتمد على المفسدين في العالم الثالث ..وفى مشهد كاريكاتورى ، حول مائدة رجل الأعمال محمود حميدة وزوجته ، وتضم بعض الأمريكيين ، يقف « عصام بك » ممسكاً بكأس قائلا « فى صحة العولمة » ! وهى جملة تعتبر ذات مغزى ساخر ، لا يمكن أن يتفوه بها أحدْ المنتفعين بما يسمى « نظام العولمة » .. إن مشكلة دوائر الفيلم تأتى من كونها أقرب إلى المعادلات الفكرية ، تتوالى بطريقة هندسية ، وتكاد تخلو من عقوية وانسياب الفن الجميل .. وتمتد المعادلات الفكرية لتشمل مجمل شخصيات الفيلم، حيث تبدو أقرب إلى الأفكار المتحركة ، الصادرة من عقل واحد . وتتحدث بلغة مؤلفها ، فيصل الحوار إلى درجة مدهشة من التكلف، والتشابه ،حتى فى أكثر اللحظات حميمة وخصوصية، فعندما يقبل « آدم » حنا »، يقول لها « كنت سأصاب بالإحباط لو لم

أفعل هذا»، فتجيبه «وأنا سأصاب بالإحباط إذا لم تفعل هذا ثانية».

ارتفاع .. وهبوط

إدارة الممثلين، ولمساتهم الإبداعية ،جعلت «الآخر» أقل وطأة : حنان ترك، فى انطلاقاتها، ولفتاتها المنتبهة ،وتوقد نظراتها، وحركتها السريعة، ويقظتها الانفعالية ، تعبر عن جيل لا يعرف الاستسلام ، ولن يتنازل عن حقه فى الحياة.. هانى سلامه ، بوجهه المشرق ، وأدائه السلس، يخطو خطوة واسعة للأمام ،لولا مشاهد البداية ،حين يفتح عينيه بشدة، على طريقة عمر الشريف فى« صراع في الميناء» ..وفى مشاجرة نبيلة عبيد ،مع زوجها محمود حميدة ، يصل الإثنان إلى مستوى مميز من القدرة على التعبير: نبيلة، تفترش الأرض يائسة، تقلب صور فوتوغرافية من أيامها الخوالى وما أن ترى زوجها حتى يتحول اليأس إلى شراسة ،فهو -عندها -مثل كل الرجال ، بمن فيهم كلينتون شخصيا ، الذى نراه متجهما على شاشة التلفزيون عقب تفجر فضيحته، مجرد كائن جنسى.. ومن ناحيته ، يبدى محمود حميدة ، بمهارة ، قدرا غير قليل من البلادة، تجاه الجيشان الانفعالى لزوجته ، فالواضح أنه يحس بالملل تجاهها. أو على الأقل ، لم يعد يكترث بها.

بعيدا عن الرمز الفج لشخصية «بهية» ،أدت لبلبة دورها كام ، بشفافية رقيقة، فقلبها يخفق مع قلب ابنتها، تفرح من أجلها على نحو أعمق من فرح صاحبة الشأن ، ويمتلئ قلبها بمزيج من الآسى والغضب نحو ابنها المتطرف،والأجمل : دموعها الرومانسية التى تسيل مدرارا عندما يغنى لها، عريس ابنتها، إحدى أغنيات عبد الحليم حافظ.

حسن عبد الحميد ، الذى يقوم بدور المهندس الشريف، ممثل من النوع النادر، يلخص العديد من الانفعالات المتباينة، بنظرة واحدة. إنه يعرف تماما فضيلة التركيز والاختزال والاختصار. يذكرنا ،فى إدراكه لخسارة قضيته ، بممثلنا الكبير محمود المليجى، عندما ينطوى على نفسه ،حين يقتنع بأنه مهزوم ،فى «إسكندرية ليه» والعديد من أفلام يوسف شاهين .. وبينما يحقق أحمد فؤاد سليم ،خال «حنان- الطيب» نجاحا جديدا ، يثبت الوجه الجديد، أحمد توفيق ،فى دور الشاب المتطرف ،جدارته كممثل سيصبح له شأن.

لكن ، إلى جانب تواضع مستوى الحوار، أدت بعض المواقف المختلة تارة، والمتكلفة

تارة، في السيناريو الذى كتبه يوسف شاهين مع خالد يوسف ، إلى هبوط مستوى الفيلم إجمالا ،فى العديد من الأجزاء.. وآية ذلك لقاء نبيلة عبيدمع الشاب المتطرف ، عبر « الإنترنت » فى باريس، فى مطعم بالدور الثانى ببرج إيفل ،حيث تدور بينهما ثرثرة حول نساء باريس اللاتى يتمنى المتطرف أن يقضى عليهن! .. إن هذا المشهد، وغيره ،مثل مشهد مقتل صديق« آدم » الجزائرى، لا يدخل فى باب « الفانتازيا » ،ولا ينتمى للواقعية ، ولكن مجرد شطحات شاهينية غير محمودة. عندما تشكك نبيلة عبيد فى أن يكون « آدم » من صلب زوجها ،محمود حميدة ،وتتساءل من ذا الذى يملك اليقين بأنه ابن والده الرسمى، يبدو الكلام ،والموقف كله، متوقعا ، مكررا ، لا طرافة فيه ولا خصوصية له.

مع المصور القدير ، محسن أحمد ينهض يوسف شاهين بالفيلم ،خاصة فى مشهد الحفل البديع، سواء بطابعه الأرستقراطى أو الشعبى، الذى أقيم بمناسبة زفاف « حنان » ل« آدم »،حيث التوزيع المبهج للإضاءة ،وحيوية الرقصات ،وتدفق ايقاعات الطبول بعد انسياب أنغام الكمنجات.. لكن هذا النهوض يتحول إلى تعثر شديد، المرة تلو الأخري.. فجأة ، تطالعنا نبيلة عبيد ،أمام هيكل كنيسة ، طريحة الأرض، وإلى جانبها رجل بملابس كهنوتية، والإثنان متباعدان، ينتفضان كما لو أن كلا منهما فى كابوس .. هكذا مشهد لا سياق له، ولا يمكن أن نفهم مغزاه ، لو كان له مغزى!.

تأتى النهاية كمحاكاة ملفقة لنهايات العديد من أفلام شاهين، فبناء على مكالمة نبيلة عبيد، المتآمرة،لأحد المسئولين ، تكشف فيها مكان الإرهابى، تتوجه سيارات الشرطة نحو الوكر ،حيث الشاب ، مع رجاله، فى شقة صغيرة، ضيقة ، ومعهم « حنان » ،التى تم استدراجها إلى المكان.. وسريعا ، يحضر « آدم »،ويلحق به والده .. وتندلع مذبحة . الإرهابيون ،من الشرفات والنوافذ ، بملابسهم البيضاء واللحى، يتبادلون إطلاق الرصاص مع الشرطة.. وابل من الرصاص يصيب « آدم » و« حنان » ،التى تطلب من صديق مساعدتها على أن تضع كفها الدامى فى كف حبيبها ..وعلى هذا النحو الذى يريد الفيلم أن يجعله مؤثرا. يلفظ الحبيبان أنفاسهما الأخيرة .وفى ما يبدو أن يوسف شاهين أحس أن هذه النهاية المصطنعة، لاتقارن بنهايتي «عودة الإبن الضال» الساخنة ،أو نهاية « الأرض- المؤثرة، لذا أخذ يدير الفيلم حول نفسه ، فأخذ يقدم لقطات لمرح الحبيبين ،



تتقاطع مع نبيلة عبيد التى تسير وحيدة، فوق أحد كبارى مدن العمسام.

«الآخر» ،مضطرب المستويات ومشوش الرؤية ،ممهور بتوقيع يوسف شاهين، قد يشبه أعماله، لكنه بالتأكيد، ليس من أفلامه .. الأصيلة.

أربع قصائد فى الحرب
وثلاث قصائد فى الحب
وقصيدتان فى الموت
وقصيدة وحدها

السمَّاح عبد الله

١- سلام

اليوم صالحت عدوى
أكلت من طعامه، وشربت ماءه، وأسندت إلى الجدار بند قيتى
وكنت كلما مررت فى الطريق فى رواحى أو غدوى
ورأيت رايتى كمزقة من القماش ليس فيها نقط من دم أجدادى
وسمعت صوتى فى المدى أقوله ولا يدوى
ينكسرُ الهواء فى أصابعى وينهض الملح الثقيل فى فمى
، وينكروننى
، أبى وأخوتى.

٢ - الرجل بالغليون فى مشهده الأخير

واقف مثل تمثال ثلج
والعزايا يظنونه حجراً
كلما مر قدامه واحد ظنه يتيبس أو يتلبس - زيفاً - رداء الحريق الذى
يتوهج
غير أن الذين أتوا كالمواعيد والناس قاعدة تتفرج
صوّبوا فى اتجاه تجمده شمسة فتداعى كما يتداعى ابن آدم لما يغافله
وقته وهو فى زيه المبتهج،

٣ - صورة لحامل البندقية

يتمشى على درج يتصعد وهو يكور فى خطوة الأرض والناس والنخل
يمضى كأن هو فى موعد
وجلال من الزهو يخطفه
، وكثير من الطير ينقر أكتافه ويعرفه سكك السير
، حتى إذا مضى فى اتجاه الممرات تشهق هذى المدائن عارفة خطوة.

٤ - كلام عن عبد الرحمن الداخل

ذلك المشهد الحلو لا يتكرر يا ابن القصائد
فاقبض على وردة الروح قبل نزول الصقور إلى جسمك المتيبس
وأشر باتجاه بعيد إلى طلل عربى
وادع أسلافك الشاعرين لكى يقفوا لحظة للبكاء على الأندلس
جرهم من خيام المديح ومن صولجان السلاطين
واستأذن ابن زياد لتأخذهم نصف يوم وتدخلهم خيمة لرثاء الجميلة وهى
تراقب
، هذا الجمال الذى يتسرب بين دقائقها ويمر بطيئاً على خلل الزمن آلمندرس
ذلك المشهد الحلو لا يتكرر يا ابن الدم الضال
يا ابن الهواء المقدس.

١ - غرام

أسوق عليك القصيدة أن تخزّنى كسر القول لى
، إن أتيتك ذات صباح
مقلتاى فدادين فرح، وكفاى ممدودتان بجزح، وقولى هطال بوح
وخطوى مباح
وجيوبى محشوة فتنة وغراماً
أسوق عليك القصيدة إنى غدا سوف أكمل عشرين عاماً
سوف أبلغ عشرين موتاً وعشرين أغنية تترقرق نازفة بالجراح

٢ - العاشق

يمر كأن لا يمر
ويقطف من جرحه وردة كل صبح ويقذفها لهواء إذا ما تداعى
، رأيت الطريق منقطة بدم لا يرد الكلام
، وليس له أى يستدل بها رجل آخر من قبيلته
، وإن ابتدأ الصيف يصفر فى شجر يتكرر يمشى وحيداً يتمتم حتى كأن

تستطيع تتابع ظلين يقتسمان المسافة والوقت ،
ولكنه وحده ،

٣ - صورة لحامل الهوى

ماله دائخ
تستبيه البليلة فى مهرجان صباحاتها وتغربله فى كلام صغير على
قد ضحكتها ،
وتشير له فى اتجاه عذاب يبعثر أيامه بامتداد الفدادين مثل وريقة شجر
تخطفها هبة الريح أو خرمتها المناقير ،
ماله شائخ
قبل ميعاده
وهو لما يزل يتعلم خطو العشيقين فى درج صاعد كعمود من النار ،
لا يتحرق أو يتيبس لكنه صاعد ،
يتها المشمشات على خد محبوبتى
رسم البدر أحلى تصاويره فى حوائط بيتى ومقتولة خطوتى.

١ - فى اتجاه كل هذا الموت

المرأة التى تشبه أحوال الفلك
المرأة التى أتت وقالت: هيت لك
فاشتهيت أن تكون أعمى
كى تتحسس الكلام من منبعه الظامئ أو تخترق الرؤية باللمس وتأتى
منهلك
المرأة التى تزداد دقات الكنيسة دقة إن عبرت قدامها
المرأة التى تعطى النهار بهجة أخرى وتمنح المساء حلة الملك
المرأة التى يظل الجبل الشرقى والغربى كل ليلة يدقان على الأرض
ليسنداها حينما تمر فى جلال خطوها الباهى
المرأة التى تصحو طيور الشجر المعقوف إن تنفست وإن نامت أتت تحرسها
حتى يلم الملك الموكل بالحلم عطاياه
المرأة التى تجمع للعيد هداياه
المرأة التى أتاهاذات يوم رجل فى هيأة الأحياء والموتى وقال:
الوقت وقتك
والمساء - مليكك المختار - منتظر لتأتيه، لتأتى فى أعاليه
وهذا مهرجانك كامل من دقة الأجراس حتى خفقة الطير الذى يحرس ،
هيا فاصعدى بى ،
هذه المرأة مذ صعَّدها الرجل الذى فى هيئة الأحياء والموتى ،

ومذ لمت طباشير التلاميذ من الفصل وضمته إلى جلبابها الأزرق
، والأعمى الذى يبصر يأتى كل يوم درج الشمس
فلا يقدر أن يصعد إلا قدر ما يبصره باللمس أو يحياه بالذكرى
فيهبط مرة أخرى
ويلتقط الحصى ويصوب الأجرام فى زرقتها حتى تدوخ الأرض
، أو تقتن الأمطار
أيها الأعمى
إذا عدت إلى الدار فبطئ خطوك العارى قليلاً إن هذا المطر النازل قد جاءك
حتى بللك
أيها الأعمى
، نهار مثل هذا ليس لك.

٢ - المقابر

خطوة فى اتجاهى أنا
خلل فى المواقيت، أو رعشة بين وقت ووقت قليل
يتصيدها عارف بكلامى، وملتصق بى، ومنتظر يترقب وقع خطاى
أراقبه يتجول كل صباح ويلبس ثوب الحنونين مبتسماً، ويخبئ لى شبه
مصيدة
، فى كلامى رقيق وفى غزل واضح
ها هو ابتدأ الخطوات وصار على حد خردلة من ثيابى
وأنا صرت ما بين وقت قليل ووقت قليل
لست مرتعشاً
غير أنى بدأت الخطا فى اتجاهى أنا

١ - قصيدة

خبأ الرجل العسكرى مؤامرتين وقنينة
كلما صفق البرد فى جسمه ارتشف الخمر سراً
، وجرب واحدة من مؤامرتيه
، المساء عريض
، ولا ينتوى أن يمر
، وقد نفد الخمر والخطط المستريبة لم تجده، وكثير من الذكريات بها شبه
، قال: فى الغد حتما سأنظر فى الأمر
سوف أعبئ جيبى بالخمر والتبغ والخطط المستريبة والذكريات الكثيرة
وليفعل البرد ما يستطيع.

عين

«العبث» فى مناخ عابس

فى العام الأخير من القرن العشرين نلاحظ ، أن البدايات الأولى المزدهرة لفن الكاريكاتير فى مصر تتراجع على غير المأمول وعلي غير ما كانت تنبأ به فترة الازدهار فى عقدى الخمسينات والستينات إلي منتصف السبعينيات التى شهدت ألوانا وأساليب متعددة وتألقت فيها مجموعة من المبدعين ، رحل بعضهم وتوقف البعض الآخر عن مواصلة الإبداع فى هذا الجنس الفنى والانصراف إلى العمل فى مجالات أخرى. اللافت للنظر أن توقف الفنانين: بهجت عثمان وحجازى وجورج البهجورى وإيهاب شاكر ومحى اللباد عن الانشغال بالكاريكاتير هو موقف إرادي واختيارى واع، ترتب عليه تفرغ بهجت وحجازى لرسوم الأطفال وانصراف جورج إلى الابداع التصويرى واهتمام إيهاب بفنون التصوير وأفلام الكارتون السينمائية بينما انقطع محى اللباد إلى فنون إخراج الكتاب وتقنياتها الحديثة. أى أنهم جميعا ما زالوا بحمد الله قادرين على العطاء والإبداع الفنى لكنهم اختاروا الهجرة بعيدا عن الكاريكاتير . وقد يكون لكل منهم دوافعه الخاصة إلا أننا لا نستطيع أن نغفل البحث عن سبب مشترك طالما أن الأمر خرج من حدود الحالة الفردية إلى نطاق الظاهرة العامة .وقد يثور هنا سؤال : إن كان هؤلاء قد اختاروا موقفهم هذا فما الذى يحول دون ظهور جيل تال من المبدعين يواصل الإضافة إلى منجزاتهم الفنية بنفس التألق والازدهار على الأقل ؟والسؤال بصيغة أخرى : لماذا لم تعد الصحف المصرية كما كانت قبل أربعين عاما ولنحو ربع قرن زاخرة برسوم الكاريكاتير المتنوعة الأساليب؟.

هنا قد ينهض اعتراض على وصفنا لهذه الحالة بالتراجع ،خصوصا وقد أصبحت رسوم الكاريكاتير عنصرا ثابتا فى كل صحفنا اليومية والحزبية بما فيها صحيفة (الشعب) ذات التوجه الاسلامي .فضلا عن انتظام صدور مجلة (الكاريكاتير) المفترض فيها التخصص فى هذا اللون الفنى. إلا أن هذا الاعتراض لا يصمد أمام حقائق الواقع التى تشير إلى أنه باستثناء ثنائى (رجب- مصطفى) فإن أغلب ما ينشر اليوم من رسوم لا يجد تجاوبا جماهيريا ولا ينتج عنه أثر ملحوظ فى اتجاهات الرأى العام. وقد يكون ذلك بسبب انشغالها وتطرقها إلى موضوعات هامشية لا تدخل فى صميم اهتمامات الرأى العام وقضاياه الحيوية .كما قد يكون ذلك على الصعيد الفنى قصوراً عن تجاوز المنجزات الفنية للسابقين والدوران فى فلكهم ومن ثم فلم يعد هناك إضافات فنية حقيقية تفتح للعين آفاقا جديدة تثير الدهشة والبهجة فضلا عن الاهتمام.

لكن السعى الصحيح وراء أسباب (ظاهرة عامة) كتلك التى نبحث فيها لا يجوز له أن يتوقف

عند اهتمامات المبدعين الجدد وقدراتهم .الفنية وحدها بل يجب أن يمتد السؤال عن الظروف العامة التى تحيط بعمليتى إبداع ونشر الكاريكاتير فى الصحف اليوم.

ورسوم الكاريكاتير من أكثر الأعمال الفنية وضوحا فى موقفها الحدى من القضايا السياسية والاجتماعية ومن ثم فإن ازدهار هذا الفن يتحقق أكثرمع توافر مناخ الحريات العامة التى تتسامح فى التعبير عن الآراء والأفكار الجزئية. هذا صحيح إلا أننا فى نفس الوقت لا نستطيع الزعم بأن مساحة حرية الرأى وحدودها هى اليوم أقل مما كانت خلال حقبة الحكم الناصرية . وبالتالى فإن الركون إلى الموقف الحكومى لتعليل هذه الظاهرة لا يبدو مبررا مقنعا فى تقديرى.

وفى ظنى أن حرية التعبير اليوم في الصحف أكثر مما كانت من قبل ظاهريا ولكنها فى جوهرها ليست كذلك. طالما أنها تتجاوز حدود الشكل المعلن إلى الحقيقة المعاشة أو الواقع الحى . وتتوقف عند حدود الاجهار بالرأى فحسب دون اكتراث به. على سبيل المثال فقد عبر الكتاب والرسامون فى الصحف المصرية عن مواقفهم الرافضة لنتائج انتخابات مجلس الشعب الأخيرة ووصفها القضاء ذاته بالتزوير ولم يتعرض أحد من الكتاب أو الرسامين إلى المساءلة القانونية ولا عوقب أحدهم على ذلك. لكن هل أدى هذا الإقرار العام بتزوير الانتخابات إلى أى تغيير ؟.

فى نفس الوقت فإن كل ما أثاره النواب من معارضين أو مؤيدين للحكومة من قضايا وبيانات لم يفلح فى زحزحة الحكومه عن أى موقف فى أى موضوع كبر أم صغر ولم يفلح فى تغيير مسئول واحد كبر أم صغر. فإذا انتقلنا إلى قضايا أقل شأنا من المشكلات القومية فإن كل ما كتب أو رسم فى صحفنا لم يؤثر فى إحداث أى تغيير بداية من مسئولى الضرائب والصحة والتعليم والسكك الحديدية إلى اتحاد كرة القدم وأنديتها إلى برامج التلفزيون ومذيعيه وسياساته.

كأنه حوار طرشان يسود المجتمع المصرى كله. وهو ما يدفع باليأس إلى كل صاحب رأى أو وجهة نظر. فلا خيار أمامه إلا أن ينساق مع القطيع أو يتوقف عن تبديد عمره فيما لا طائل ولا جدوى وراءه. والحقيقة أن موقف الاستبداد بالرأى والتعصب المعادى للغير لم يعد موقفا حكوميا فحسب ، بل صار موقفا شعبيا أقل تسامحا مع أية أفكار مغايرة. إن استبداد المحكومين اليوم ليس أقل من استبداد الحاكمين وشواهد حياتنا اليومية فى كل مكان يجمعنا بغيرنا من البيت إلى أماكن العمل إلى الاستاد تقف دليلا على ذلك.

ويكفى أن نراجع بعض ما أنجزه الإبداع الفنى المصرى فى وقت سابق لنرى مدى استحالة عرضه اليوم جماهيريا . من رسوم الفنانين عبد السميع عبد الله وبهجت وحجازى إلى أشعار بيرم التونسى وبديع خيرى إلى مشاهد من أفلامنا السينمائية القديمة . إلى المساجلات الفكرية التى دارت فى بدايات القرن..

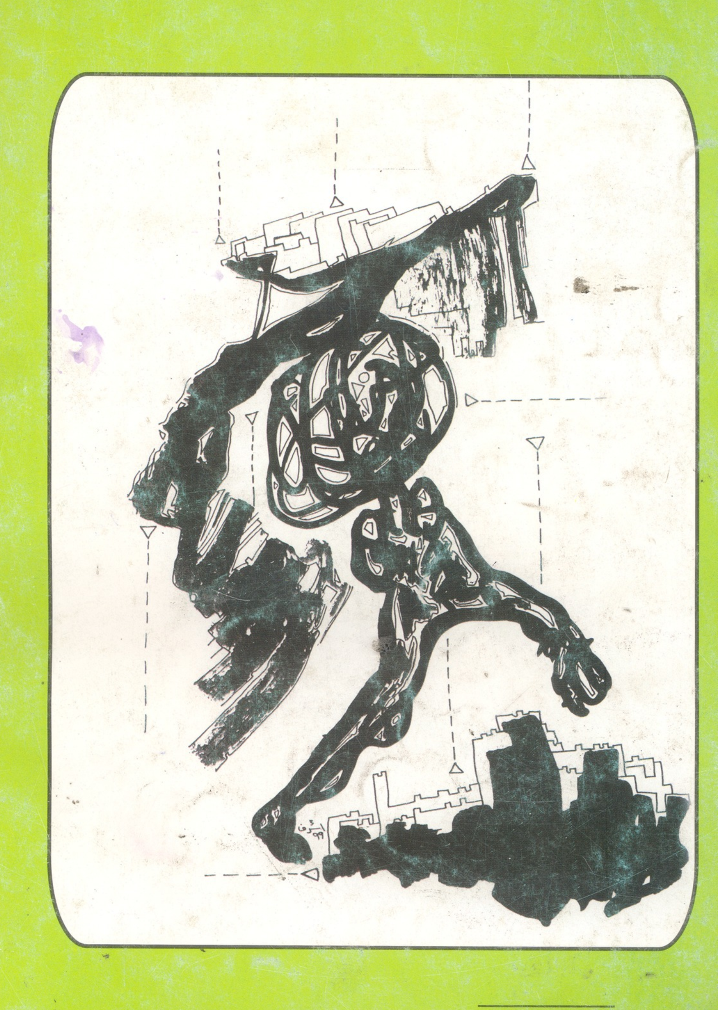
فى نهايات القرن صرنا جميعا أقل تسامحا وأكثر تعصبا .فى هذا المناخ المعادى للاجتهاد .هل يملك رسام الكاريكاتير أن يجتهد فنيا ؟ هل يملك جرأة الابتسام وسط جموع جهمة عابسة؟.

أحمد عز العرب

مجدي الجابرى

اللى لحقته من جسمي

تكتكة الآله الكاتبه
ومَلى وتفريغ رئتى بدخان الكلوباترا
وحركة رجلين امى على دواسة مَكَنة الخياطه
ده اللى لحقته من جسمى النهارده
بعدما اتبعتر ع السلّم
وانا مزوَّغ م الشُّغل.
ها حاول ألِّه على مهلى،
واعمل منُّه حكايه
احكيها لنفسى وانا نايم.



رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

الامل للطباعة والنشر